

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Filología Española IV



TESIS DOCTORAL

La novela histórica de Antonio Prieto

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Lourdes Bravo Sánchez

Directora

María Dolores de Asís Garrote

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV

LA NOVELA HISTÓRICA
DE ANTONIO PRIETO

LOURDES BRAVO SÁNCHEZ

Tesis doctoral dirigida por:

DRA. MARÍA DOLORES DE ASÍS GARROTE

DR. JESÚS PONCE CÁRDENAS

2015

Volver a Ítaca es siempre un regreso envuelto en distancia y lejanía.
Porque tal vez Ítaca ya no exista y no pueda recorrerse su camino.
(*Vuelve atrás, Lázaro*, 15)

Casi todo lo que se escribe es un secreto que otra vida interpreta.
(*Secretum*, 238)

Con frecuencia notaba que tenía a la realidad por enemiga.
(*Dolabella*, 10)

Tal vez escribir sea en el fondo jugar con el tiempo; quizás inventar
un punto del pasado que se adhirió a la piel y se fijó en la memoria.
(*Cartas a un viejo amigo difunto*, 114)

SUMARIO

PRÓLOGO

ABREVIATURAS

INTRODUCCIÓN

1. La trayectoria literaria de Antonio Prieto: del profesor al novelista
2. La crítica ante su obra narrativa
3. Al margen de modas y corrientes: un escritor independiente
4. El idealismo de Antonio Prieto: una cartografía literaria
5. Deslinde paratextual: títulos y formas

PRIMERA PARTE: ANTONIO PRIETO Y LA NOVELA HISTÓRICA

6. Acerca de un género de éxito
7. A qué llamamos novela histórica
8. Algunas reflexiones del autor
9. Novela histórica y Posmodernidad
10. Un excursus necesario. Reflexiones en torno a Broch y la novela mítica
11. Novela histórica y fusión mítica
12. Autobiografía y mito
13. Lector y memoria como agentes del relato histórico
14. La memoria como recurso narrativo
15. Las novelas míticas de Antonio Prieto

SEGUNDA PARTE: EL TIEMPO DE LA NOVELA MÍTICA

16. Tiempo de la palabra: la mirada y la escritura
17. Ucronías
18. Tiempo de la enunciación narrativa

19. Tiempo de la conciencia
20. Imagen del tiempo
21. Tiempo literario figurado
22. Tiempo de la memoria
23. Una conclusión

TERCERA PARTE: LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE: EL AUTOR Y SUS MÁSCARAS

24. El personaje mítico
25. Presentación del personaje
26. El personaje femenino
27. El personaje del profesor
28. Melanio: apuntes para una máscara reveladora

CUARTA PARTE: *LA SOMBRA DE HORACIO*, PARADIGMA DE NOVELA MÍTICA

29. Del profesor al poeta
30. Del historiador al novelista (Suetonio como fuente)
31. La fusión mítica
32. Augusto, Horacio y Roma
33. *De amicitia*
34. *Carpe diem* y *aurea mediocritas*
35. Dos poéticas: Horacio y Antonio Prieto
36. El tiempo de la novela biográfica
37. Tiempo figurado
38. La construcción del tiempo narrativo
39. El discurso y los juegos temporales
40. El discurso del tiempo
41. La estructura epistolar

CONCLUSIONES

RESUMEN / ABSTRACT

BIBLIOGRAFÍA

PRÓLOGO

COMENCÉ esta tesis doctoral hace ya años bajo la dirección de la profesora María Dolores de Asís Garrote. Circunstancias familiares y profesionales —la enseñanza media absorbe mucho tiempo— me han impedido terminarla antes, como hubiera sido mi deseo. La figura del profesor Antonio Prieto, de quien fui alumna, siempre me interesó tanto por su faceta de filólogo como la de novelista. Es a esta segunda la que atiendo aquí, centrándome sobre todo en las novelas históricas o de ambientación histórica, pues esta cuestión del género narrativo no está del todo esclarecida. Prieto fue un maestro en las aulas de la Complutense, y este magisterio suyo lo ha llevado también a la creación novelesca de un modo apasionado y a un ritmo frenético en los últimos años. Cuando redacto este prólogo, no hace muchas semanas de la aparición de su última criatura, *Glosa impertinente sobre Cárcel de amor*.

La obra narrativa de Antonio Prieto cuenta ya con algunas importantes monografías y tesis doctorales: Fernández Spínola [1962], Montalbán Rodríguez [1993], Arbona [1994], Casado Vegas [1995], además de un nutrido corpus de artículos que reseñamos en § 2.

El objeto de nuestra tesis se centra en las novelas históricas de Antonio Prieto: *El embajador* (1988), *La desatada historia del caballero Palmaverde* (1991), *El ciego de Quílos* (1993), *Libro de Boscán y Garcilaso* (1999), *Una y todas las guerras* (2003), *La sombra de Horacio* (2009) y *La cabra de Diógenes* (2011). No obstante, dada la coherencia formal y temática de su narrativa, haré constantes alusiones a otros títulos.

He organizado el estudio en una introducción y cuatro partes. En la Introducción hago algunas consideraciones generales en torno a la trayectoria del autor como profesor, crítico y novelista, su fortuna en la historiografía literaria española, amén de establecer un *status quaestionis* de los ya bastantes libros y artículos en que se trata su figura y su obra.

En la Primera parte me enfrento a la espinosa cuestión de la novela histórica, que en manos de AP toma una dimensión muy singular, hasta el punto de que sería más apropiado —a mi juicio— hablar de novela histórica de fusión mítica, como quiere algún estudioso, o de novela mítica sin más.

En la Segunda parte abordamos la cuestión central de la novelística prietista: el tiempo, vivido de forma dramática por quien, mediante la palabra, desea «parar las aguas del olvido».

En la Tercera parte considero los personajes del mundo narrativo de AP, cuestión clave en un escritor de aliento tan humanístico como es él.

En la Cuarta parte me detengo en examinar *La sombra de Horacio*, como paradigma de novela mítica.

Anticiparé que la lectura de las novelas de Antonio Prieto es un ameno e impagable ejercicio de historia de la literatura universal; un recorrido por los principales autores y libros que han dejado huella en su espíritu y que, por fuerza, lo dejan en el nuestro, al contar con tan privilegiado cicerone: la Antigüedad de Homero, Horacio y Propertio, la Edad Media de trovadores y caballeros andantes, el Renacimiento de Petrarca y Boccaccio, el petrarquismo español... El de AP es un viaje apasionante por los territorios literarios que le son predilectos. En este 2015 se cumplen sesenta años de su carrera como escritor. Miles de páginas son ya un testimonio inexcusable de pasión por la escritura y, sobre todo, una lección de humanismo, tanto más necesaria en estos tiempos que corren, nada propicios al estudio y la serenidad espiritual. Sirvan estas páginas como modesto homenaje a esa ejemplar dedicación.

Quiero dar las gracias al autor por la generosidad con que ha atendido siempre mis consultas. Lo mismo que a la Dra. Pilar Palomo. Tengo también deudas de gratitud con otros amigos y profesores de la Complutense, como Antonio Garrido, Epicteto Díaz Navarro y Nieves Algaba. Por supuesto, con el profesor Jesús Ponce Cárdenas, que en tiempos no fáciles de urgencias y extinción de plazos, ha sabido hacer un hueco en su agenda para dirigir esta tesis. Y a mi marido, Javier Huerta, cuyas orientaciones me han sido de extrema utilidad para ponerle fin.

ABREVIATURAS

Argüelles: Buenas noches, Argüelles
Ayer: Desprendido ayer
Carta: Carta sin tiempo
Cartas: Cartas a un viejo amigo difunto
Diógenes: La cabra de Diógenes
Dolabella: Dolabella
Elegía. Elegía por una esperanza
Embajador: El embajador
Enfermedad: La enfermedad del amor
Glosa: Glosa impertinente sobre Cárcel de amor
Guerras: Una y todas las guerras
Horacio: La sombra de Horacio
Ilitia: Encuentro con Ilitia
Invención: Invención para una duda
Isla: Isla Blanca
Lázaro: Vuelve atrás, Lázaro
Libro: Libro de Boscán y Garcilaso
Lluvia: La lluvia del tiempo
Manuscrito: El manuscrito sellado
Memoria: La plaza de la memoria
Metáfora: La metáfora inacabada
Oficio: Oficio de personaje
Olfato: El olfato, el olor y la carcoma
Palmaverde: La desatada historia del caballero Palmaverde
Pisadas: Tres pisadas de hombre¹
Prólogo: Prólogo a una muerte
Quíos: El ciego de Quíos
Reliquias: Reliquias de la llama
Secretum: Secretum

¹ La referencia completa se da en la Bibliografía final.

INTRODUCCIÓN

1. LA TRAYECTORIA LITERARIA DE ANTONIO PRIETO: DEL PROFESOR AL NOVELISTA

ANTONIO PRIETO (AP): el profesor, el crítico, el novelista, el editor, el periodista... Realidad poliédrica la de su figura intelectual, pero en la que no es deseable separar facetas, discriminar formas y géneros, pues que todo aparece integrado en un mismo discurso, en una manera única de entender la actividad intelectual, tal como ha resaltado Jesús Sepúlveda: «AP se inserta por vocación en el grupo de escritores para los que la actividad intelectual es única y no entiende de divisiones» [2005: 194]. La obra crítica y narrativa de AP es, en efecto, un torrencial *continuum*. Novelas, ensayos y artículos periodísticos forman una compleja urdimbre intertextual, amparada por una visión del mundo que echa sus raíces en el idealismo neoplatónico del Renacimiento. Mas, aun aceptando tal premisa, en el principio fue el novelista. No hay más que echar un vistazo a su cronología bibliográfica, excelentemente sistematizada hasta 2004 por Guadalupe Arbona y Gaspar Garrote [2005], para corroborarlo². AP se da a conocer como escritor en 1955, a una edad muy joven, y con un premio que, andando el tiempo, será de campanillas entre los otorgados a la novela: el Planeta, con *Tres pisadas de hombre*. Un año después publica *Buenas noches, Argüelles* (1956), y en 1958 aparece su tercera novela, *Vuelve atrás, Lázaro* (1958). Así es que el novelista es anterior al crítico e, incluso, al profesor. Hasta 1962 no publica su primer libro de crítica de cierta extensión: los muy jugosos y densos prólogos a la antología *Maestros italianos* (1962). Y ya en la década de los 70 aparecen sus dos primeros libros importantes: *Morfología de la novela* (1975) y *Ensayo semiológico de sistemas literarios* (1976).

² Anteriormente puede consultarse Alférez, 1981.

Entre 1975 y 1988 se observa un barbecho creativo en la actividad de nuestro autor. No publica ninguna novela pero es este un periodo fértil en lo que a la actividad crítica se refiere. AP, ya catedrático en la Complutense, contribuye a la historiografía literaria con tres libros señeros sobre la centuria que mejor conoce: *La poesía española del siglo XVI* (1984, 1987) y *La prosa española del siglo XVI* (1986), que deja sin segunda parte, junto a una buena gavilla de artículos y ediciones (Petrarca, Garcilaso, Lope, Tirso...).

En la década de los 90 se advierte la tendencia justamente contraria: ningún gran ensayo crítico por nada menos que ocho novelas. Ese ritmo es el que AP ha seguido hasta hoy de modo infatigable: trece novelas publicadas en quince años. Pareciera como si el autor quisiese recuperar los años perdidos. Y ya en estos últimos tiempos la dedicación crítica de AP aparece claramente relegada respecto de la creadora, bien que ambas sean indisolubles, como ya se ha dicho. Parafraseando el título de un libro del autor, *Coherencia y relevancia textual* (1980), escribe Ángel García Galiano

[...] La obra toda de AP es una prueba fehaciente de coherencia y relevancia [en la que novelas, ensayos y ediciones tejen] una red de complicidades que abraza desde la primera hasta la última de sus creaciones [2005: 177].

En efecto —de nuevo Sepúlveda— «labor creadora y tarea filológica no corren por caminos diferentes», sino que «forman un *continuum*» [2005: 193]. Esto hace que las novelas de AP no sean apreciadas por cualquier tipo de lectores. Como veremos más adelante, al dar algún apunte de carácter sociológico sobre la novela histórica, este género en manos de AP se convierte no en un artefacto comercial sino en un producto cultural de excelencia, no fácilmente asimilable con el gusto de la mayoría. Solo un lector que aprecie la cultura humanística y que esté familiarizado con la lectura de los antiguos y los clásicos puede gozar con plenitud de la escritura y del mundo imaginario de AP. Si el marco histórico y la condición conocida de algunos personajes y acontecimientos pueden establecer algunos vínculos previos de complicidad con un lector medio, lo cierto es que sin

algún bagaje literario es difícil apreciar los valores de la novelística prietista. De hecho, la crítica ha solido señalar el extraño lugar que AP ha ocupado y sigue ocupando en el panorama novelístico de la España contemporánea. En este sentido, suscribimos el juicio de José Ignacio Díez Fernández a propósito de *El embajador* y que nos parece ampliable a toda la obra de AP:

La novela se apoya [...] en una poética anterior a la que impone el consumo, y en ella se percibe, además, con toda nitidez, la fusión, en feliz convivencia, del novelista y el erudito [2005: 209].

La condición de profesor universitario va entrañada, en efecto, con su oficio de narrador. Aun cuando nunca haya practicado la llamada *novela de campus*, que tiene entre nosotros algún destacado cultivador, como Antonio Orejudo, la universidad como ámbito de la transmisión del saber humanístico es —en líneas generales— el gran espacio que preside el acontecer novelístico de AP; espacio que confiere singularidad a sus novelas y también su ejemplaridad, pues no hay que olvidar el carácter de *exemplum* con que el autor valora toda historia que examina como crítico o crea en cuanto narrador.

Un libro de fechas últimas, de naturaleza muy universitaria, *Penúltimo cuaderno* (2013), es un buen compendio de las ideas del novelista profesor o del profesor novelista, que tanto monta. Su estructura heteróclita de cuaderno le permite mezclar notas de lectura con fichas, lecciones, artículos revisitados, apuntes de clase... En los seis introitos que conforman el libro se convocan los queridos fantasmas del escritor: Propercio, Petrarca, Garcilaso, Herrera, junto a Cintia, Laura, Elisa, Leonor... Criaturas reales y criaturas de ficción, personajes todos del gran teatro del mundo. «La categoría de *fusión mítica* —escribe Javier Huerta— es clave en esta su poética del género, que discrimina al novelista arqueólogo o diletante —especie abundante en los tiempos que corren— del que hace de ese novelar un ejercicio plenamente arraigado en el hoy, como ocurre en sus novelas *Secretum* y *El embajador*» [Huerta Calvo, 2014].

Así pues, al igual que ocurre con la lírica contemporánea, en que la condición de profesor ha determinado la creación de tantísimos poetas, desde Antonio Machado, Jorge Guillén, Dámaso Alonso o Gerardo Diego a Carlos Bousoño, Guillermo Carnero o Jaime Siles, podemos hablar también de narradores profesores. Pero frente a otros muchos que pudieran mencionarse, desde Alonso Zamora Vicente al citado Orejudo, en el caso de AP la condición de profesor no es accidental ni es una pose culturalista, pues va vitalmente unida al propio ejercicio de la escritura:

Años ha miraba a los alumnos y advertía con escondido gozo que yo continuaba sin saber contar el tiempo, en especial cuando se empeñaban en separarme de los que vagaban por otro mundo que aún no alcanzaba mi voz o mi palabra [2013: 55].

Pero insistimos: el del novelista es el *élan* predominante en la personalidad de nuestro autor, la causa primera que lo lleva a escribir y que es superior, incluso, a su actividad de crítico o ensayista. No deja explícita esa predilección muchas veces, pero de cuando en cuando asoma entre las muchas páginas de creación escritas. Así, por ejemplo, en su novela más garcilasiana, acaso también la más emocionalmente sentida:

Ahora, después de tanto tiempo, recuerdo esta conversación con don Ubaldo Callejón de la Granda, y pienso si este *Libro* mío, en el que tanto voy apurando la exactitud de unas fechas y uso nombres, no será también un juego de *ingenium* en el que voy dejando, y conmigo otro, la imagen de vida que deseo legar y que difícilmente podría legalizar la fría erudición [*Boscán*, 55].

Como ha puesto de relieve María Hernández Esteban en varias ocasiones [particularmente en 2005], es la propia obra crítica de AP la mejor poética desde la cual entender su creación novelesca. Y hay que decir que esa obra crítica, lejos de seguir los parámetros de la filología tradicional, aseguró sus bases en el

pensamiento literario más avanzado de los años 70: Cesare Segre, Victor Sklovski, Tzvetan Todorov, Mariano Baquero Goyanes, autores la mayoría de los cuales editó el propio AP en la colección de lingüística y crítica que él mismo dirigía en la editorial Planeta. De aquellos años data precisamente su ensayo «La fusión mítica», «espléndida lección de literatura, uno de los momentos —en palabras de Hernández Esteban— más personales del quehacer crítico de AP por estos años» [2005: 69].

Frente a lo que la mayoría de los críticos hacía por entonces, el estudio casi siempre objetivista de la obra, a veces incluso muy distanciado del autor analizado, como si temieran contagiarse de sentimentalidad, AP optaba por la posición contraria: hay que identificarse con el sujeto y el objeto de estudio, hasta el punto de *fundirse* con él para traerlo o hacerlo revivir en la actualidad. El texto no es una reliquia del pasado sino un ente vivo, presente en el *hic et nunc* de nuestra realidad. Es en este punto donde AP se desmarca de la «frialidad» de cierta crítica neoformalista, muy abundante por aquel tiempo. Los títulos de los libros que publica en esos años —*Morfología de la novela*, *Ensayo semiológico de sistemas literarios*— rinden tributo a la moda imperante —la *Morfología del cuento*, de Propp, la semiología y la semiótica— pero albergan un contenido que, lejos de seguir al pie de la letra cualquier rígida plantilla formalista o estructuralista, se escapa de ella para intentar desvelar la esencia humanística del texto. Puede compararse a este respecto el acercamiento de Todorov a Boccaccio en su *Gramática del Decamerón* (1973), con los tanteos de AP sobre este y otros autores en la antología de *Maestros italianos* (1962).

Aun sin hacer explícita esa crítica, tanto en la *Morfología* como en el *Ensayo semiológico*, se percibe una denuncia de los planteamientos más radicales de los neoformalismos. Naturalmente, no estoy descalificando por entero esas corrientes críticas que, sin duda, tuvieron efectos importantes para objetivar la ciencia literaria y desprenderla del añejo positivismo y del impresionismo a que la Estilística la había llevado, sino solo señalando los excesos a que pudo conducir cierta culto excesivo a los *ismos* [García Berrio, 1990].

Creo que en muchos casos se cayó en el defecto de dar un sentido *finalista* a metodologías que fundamentalmente nacieron con un carácter instrumental. Semiologías, morfologías y gramáticas literarias se convirtieron, en fin, en una suerte de panaceas que, sin embargo, no iban más allá de explicar una serie de esquemas, relaciones actanciales que, a menudo, dejaban bastante virgen el contenido profundo del objeto de estudio.

La difusión de las ideas del crítico ruso Mijaíl Bajtín (1895-1975) vino a trastocar este panorama. Sabido es que este autor llevó a cabo, ya en los años 20 y 30, una crítica de las metodologías que, cincuenta años después, seducirían a la *intelligentsia* lingüística y crítico-literaria de Occidente. Su libro *El método formal en la ciencia literaria* es una ponderada denuncia de los extremos a que podía conducir una mirada demasiado ensimismada en el texto. Para entonces Bajtín era un marxista heterodoxo —por espiritualista—, cuyo pensamiento estaba no poco influenciado por las ideas de Nietzsche. Es, precisamente, en su libro *El marxismo y la filosofía del lenguaje* donde somete a implacable crítica las entonces nacientes teorías de Saussure sobre el lenguaje. Después vinieron sus *Problemas de la poética de Dostoyevski*, y ya en la clandestinidad a la que lo confinó Stalin escribió su libro sobre François Rabelais, para finalmente ser reivindicado en los 60 con la relativa apertura auspiciada Nikita Jruschov.

No traigo aquí el caso de Bajtín porque AP sea bajtiniano; en absoluto. Lo único que intento evidenciar es cierta similitud a la hora de enfrentarse a la materia literaria, excesivamente trivializada por las tendencias neoformalistas. En otras palabras, porque se había ido olvidando el componente humanístico de los estudios literarios. Para el pensador ruso, el gran error del formalismo había sido ese precisamente: considerar la ciencia literaria como si fuese una ciencia exacta, olvidando que no es la *exactitud* sino la *profundidad* el objetivo de aquella.

No es el momento de dilatar más esta digresión bajtiniana. Baste solo recordar las muchas conversiones al bajtinismo que se dieron por todo el mundo a partir de los 80 y que todavía colean. Como ilustres ejemplos de ese giro copernicano de la crítica literaria, pueden aducirse los casos de Julia Kristeva y el ya mencionado Todorov. Por supuesto, el sociologismo de raíz marxiana sufrió

también un duro golpe con la difusión de las ideas de un autor que había padecido en carne propia las brutales imposiciones del realismo socialista. Aquí en España, tal vez por las circunstancias políticas —haber vivido tantos años bajo una dictadura—, el marxismo —aunque residual— siguió vivo gracias a algún irreductible historiador social de la literatura. Es este un punto que más adelante retomo, por afectar a la recepción de la novelística de AP, a la que ha perjudicado —a nuestro modo de ver— la sobrevaloración tanto del realismo social como de la literatura llamada de compromiso, en el canon literario de la posguerra.

Resumiendo: AP viene a coincidir —aunque por vía diferente— con Bajtín. A ambos les preocupa la «deshumanización» a que ha conducido el ejercicio de la teoría y la crítica literarias. Si no con la rotundidad de otros cambios, en AP también se ha dado una evolución hacia posturas más tradicionales, aunque siempre sostuvo más de una reticencia respecto del extremo formalismo de la *nouvelle critique* [Álvaro Alonso, 2005: 469]. Bastará comparar los títulos de sus libros de los 70 —*Morfología*³, *Ensayo semiológico*— con los publicados en los 80 y los 90: *La poesía española del siglo XVI, I. «Andáis tras mis escritos»*, *La poesía española del siglo XVI, II, «Aquel valor que respetó el olvido»*, *La prosa española del siglo XVI*. Aun cuando AP no haya olvidado nunca el ensayismo, sea en forma académica o periodística, es cierto que, a partir de los 90 va relegando esta dedicación, sobre todo en lo que se refiere a la publicación de extensas monografías, para concentrarse en la creación narrativa. Su *Penúltimo cuaderno* (2013) es muy significativo a este respecto, como más adelante veremos.

Se comprenderá por ello —razones y enseñanzas de la edad, que diría José María Valverde— que AP haya abandonado la preocupación por corrientes crítico-literarias de ultimísima hora que cabría agrupar bajo la inspiración posmoderna. Como también veremos, no escasean las ocasiones en que AP lanza algún que otro dardo envenenado contra estas últimas tendencias de moda que han causado verdaderos estragos en la consideración del hecho literario, y que

³ Sobre la *Morfología* véase Jimenez Ruiz, 2005.

formarían parte de la general *deshumanización* de la cultura que él también viene denunciando desde hace tiempo.

Desde el punto de vista estrictamente narrativo, tampoco ha de extrañar que la crítica más innovadora de AP en los años 70 fuera acompañada de novelas tan experimentales como *Secretum*, en oposición a las de última hora, de configuración más tradicional. Pero ya en aquella novela transcendía las preocupaciones meramente formales por las estrategias y las técnicas narrativas, para poner siempre la palabra en un primerísimo plano:

La humanidad fue salvándose durante siglos contra el tiempo. Necesitó amar y arriesgarse para sentir la tensión de quedarse en palabra y en ella dar testimonio de existencia [*Secretum*, 198].

Y un ejemplo posterior:

Era (¿recuerdas?) aquel tiempo en el que frente al sonido encrespado de las llamas frotándose entre sí y creciendo, tus ojos seguían siendo hermosa luz que habían iluminado y forjado la palabra [*Carta*, 101].

En *Secretum*, el Acusado es un profesor que no solo ha puesto en solfa la validez de lo inmediato y el culto totalitario a la actualidad sino también «los métodos de penetrar en la obra literaria» [56]. Y estos métodos son los mismos en el profesor y en el escritor. La crítica de ese rabioso actualismo se hace, pues, en nombre de un humanismo que es, sobre todo, amor a la palabra, y al sucederse del tiempo, encarnado por ese hijo que el Acusado tuvo y que es otro de los más graves delitos que ha cometido en su vida.

2. LA CRÍTICA ANTE SU OBRA NARRATIVA

Partamos de un hecho incontrovertible: el novelista profesor que es AP ha tenido más amplia acogida en el mundo universitario que fuera de él. Como en seguida

veremos, son ya legión los discípulos de AP —de diferentes generaciones— que se han sentido animados a escribir sobre la producción novelística del maestro. Casi todos lo han hecho con la convicción de que cuentan con una ventaja inicial: la de haber atendido su palabra en las aulas, de modo que han podido comprobar cómo las *obsesiones* literarias que transmitía en ellas se prolongaban en sus novelas. Es esta, sin duda, una inmejorable correa de transmisión del conocimiento a la ficción, que desde luego prestigia y dignifica la universidad.

La mejor razón de ser que tiene el oficio de enseñar es alimentar y sostener la cadena transmisora del saber. El autor se coloca como eslabón entre quienes fueron sus maestros y los que fueron luego sus discípulos, pertenecientes al menos a tres generaciones. AP nunca ha concebido su *misión* —por utilizar un término orteguiano— fuera de la gran *cornice* espiritual del Humanismo. Su vida en la universidad ha sido una suerte de proyección real de lo que la vida de sus héroes —Homero, Horacio, Petrarca, Garcilaso— ha sido en sus novelas.

No es por ello extraño que el primer gran crítico de AP fuera un gran profesor universitario: don Ángel Valbuena Prat, maestro suyo y uno de los primeros en poner de relieve su originalidad narrativa. Lo hizo en la que muchos estiman su obra cumbre, la *Historia de la literatura española*, años después reeditada y revisada por AP en compañía de Pilar Palomo. Valbuena incluía a AP dentro de un capítulo que lleva el acertadísimo título de «La realidad trascendida». Con él Valbuena se hacía eco del marbete de «novela metafísica» que había difundido el polémico crítico Manuel García Viñó un poco antes, en su *Novela española actual* [1967]. La etiqueta no debió convencer a don Ángel, que en su manual propone otras más oportunas a su ver, como *novela simbolista*, *novela intelectual*, *novela antirrealista* y quizá la más atinada de *novela mítica*. Esta última le permitía relacionar a AP con un narrador tan diferente como era Álvaro Cunqueiro. En este tipo de novela, «un mitema puede funcionar a manera de símbolo explicativo del hombre: Ítaca, como la eterna nostalgia del hombre, en Cunqueiro, recreando *Las mocedades de Ulises*» [Valbuena Prat, 1962: 345]. Por supuesto, no era mala compañía la del gran narrador gallego, cuya obra también había sido postergada por los defensores del canon del realismo social.

La perspicacia de Valbuena lo llevaba a parangonar el caso de AP al de Juan Valera, pues en su tiempo este también se había enfrentado al extremado realismo de Galdós, *Clarín* o Pardo Bazán. Tampoco la comparación podía desagradar a AP, que alguna vez ha escrito elogiosamente acerca del autor de *Morsamor* [1980]. De las seis novelas publicadas por AP hasta 1965 el historiador destacaba *Lázaro*, «una obra de madurez y profundidad abismal y existencial» [1965: 475]. Asimismo, Valbuena acertaba al analizar la categoría del tiempo en la novela prietista como *leit motiv* esencial en su imaginario: el tiempo que lo relacionaba con el mito nietzscheano del eterno retorno, que tanta prestancia había adquirido anteriormente en algún memorable relato de Azorín («Las nubes»).

El maestro volvió sobre el discípulo en 1972, con motivo de la segunda edición de *Elegía*. Ya jubilado el viejo profesor, era una magnífica ocasión para releer las novelas del que había denominado en su *Historia de la literatura* «el Valera existencial». También para insistir en que *Lázaro* era su más significativo logro narrativo hasta entonces como «el encuentro del novelista con un mundo suyo que es pasado, que ya no puede admitirlo y reconocerlo, que lo ha olvidado y lo descuelga de su realidad» [Valbuena Prat, 1972: 25].

Otro querido maestro de AP, el profesor Mariano Baquero Goyanes, fue también de los primeros en valorar muy positivamente su obra narrativa. Primero, en un temprano artículo [1960], y más tarde al prologar la segunda edición de *Lázaro* [1973]. Al igual que Valbuena, Baquero admiraba en AP los esfuerzos por alcanzar una *novela pura*, al estilo de Gracián, del mencionado Azorín o de André Gide. Ese tipo de novela se alejaba de «los excesos de la novela «tremendista y gesticulante», como ha subrayado Antonio García Berrio en su emotiva semblanza del maestro murciano [2006]. Tal apreciación es clave a la hora de estimar la singularidad narrativa de AP, a contracorriente siempre de modas y tendencias, firme en sus convicciones éticas y estéticas. Según Baquero, *Lázaro* revelaba «una verdadera obsesión mitopoiética» de AP; obsesión que lo llevaba a superponer en su novela dos mitos aparentemente muy alejados en tiempo y

espíritu, como eran Lázaro y Ulises, un mito cristiano junto a otro pagano⁴. En 1973 Baquero tuvo la oportunidad de explayarse más sobre la obra de AP y, en particular, sobre *Lázaro*, novela en la que observaba con agudeza cómo el protagonista se fundía de modo total con el personaje de Ulises:

Con la intensificación de ese trasfondo mítico, el tema de Lázaro, sin desgajarse de su originaria significación bíblica, se superpone al de Ulises, obteniéndose con tal imbricación un bello efecto literario que, sobre la estricta validez que supone su presencia en *Vuelve atrás, Lázaro*, posee la obtenible dentro del conjunto total de la obra literaria de AP, cruzada por una verdadera obsesión mitopoiética [1973: 9].

¿Cuándo comienza esta obsesión? ¿Es AP un novelista de la vida o de la cultura y los libros? La pregunta, aun siendo algo maniquea, tiene sentido, si nos retrotraemos a su revelación como novelista, con *Pisadas*, tal como hacía en 1958 Juan Luis Alborg en su muy estimable *Hora actual de la novela española*, donde dedica un generoso capítulo a la narrativa de AP [1958: 321-331], pese a que para entonces solo había publicado *Pisadas* y *Argüelles*. Señala Alborg cómo la premiada novela que lo reveló en el panorama de las letras españolas se contradice un tanto con la personalidad del autor, pues que el mundo exótico de la aventura allí contada no se compadecía con «su pulso de vida», más próximo al intimismo que a la acción. Ello no era óbice para que reconociera que el resultado no podía ser más brillante para una primera tentativa novelesca, de la que destacaba, sobre todo, su ambición técnica y estructural:

Lo más importante del libro, a mi entender, radica en [la] originalidad de su arquitectura. AP es uno de nuestros escritores —y bajo este punto de vista me interesa particularmente— más preocupados por la técnica, por la composición. Cada uno de sus dos libros parece ser la respuesta a sendos problemas de estructuración que el novelista se ha propuesto a sí mismo. En tal sentido, es muy importante su significación en nuestra

⁴ Véase, además, el estudio de López López [1992] sobre el tratamiento del mito en cinco escritores de posguerra, entre ellos AP.

novela, poco dada a evadirse de los trillados moldes clásicos, y a buscar nuevas formas expresivas. Gran conocedor de la más reciente novela europea y americana, AP puede ser entre nosotros un eficiente impulsor de nuevas técnicas [Alborg, 1958: 324].

Curiosamente, entre las «pegas» que Alborg ponía a *Pisadas* estaba la del excesivo realismo con que —en su opinión— se resolvían algunas escenas (señala, sobre todo, la de los cómicos españoles), aunque en seguida apuntaba con admiración el ambiente irreal y artificiosamente literario que al fin predominaba, y todo ello desde una muy favorable impresión. Con mayor prevención consideraba Alborg la segunda novela, *Argüelles*, aunque la conclusión era positiva y, en nuestra opinión, acertada, pues que el crítico veía tras ambas novelas una personalidad aún no definida:

Probablemente ninguna de las dos novelas publicadas, situadas en tan distantes polos, define todavía la personalidad de AP, aunque tantos atisbos prometedores nos ofrecen. Una cosa es, en cambio, segura: su preocupación por el «hacer» y unas dotes para la composición poco comunes, que le colocan a la vanguardia de nuestros novelistas en este campo de su arte. No habrá que esperar mucho, me parece, para verle florecer en obras enteramente maduras [Alborg, 1958: 330-331].

Es Manuel García Viñó, en su *Novela española actual* [1967], quien parece haber contribuido con más fuerza a la clasificación de AP como novelista «metafísico». De hecho, las primeras referencias a esta calificación provienen de varios trabajos publicados de 1957 a 1959 sobre Carlos Rojas, Andrés Bosch y AP. Después, para el libro mencionado escribe un capítulo titulado «Novela metafísica o de conocimiento», en el que también incluye al hoy olvidado Manuel San Martín. Tras las huellas de Vintila Horia, Viñó se proponía valorar en sus justos términos la novelística española que no seguía los dictados del realismo social, «frente a la novela que se limita a transcribir la realidad visible, aquella que tiene en cuenta también, y sobre todo, la realidad invisible» [1967: 162]. AP habría entrado en esta vía antirrealista con su tercera novela —*Lázaro*—, pues de una u otra manera las dos primeras aún rendían tributo al realismo imperante. El

fundamentalismo antirrealista del crítico lo llevaba, sin embargo, a denunciar como inaceptables los episodios realistas que rompen la armonía simbólica de esta y de las novelas posteriores, *Ilitia* y *Elegía*. Con posterioridad este crítico ha seguido insistiendo elogiosamente en este tipo de novela, cultivada por unos autores que «se interesaban por los problemas más acuciantes del hombre y de la sociedad, pero la realidad que manejaban no era solo lo palpable, sino también lo impalpable; no la presente o inmediata, sino la universal; no solo la histórica, sino también la intrahistórica; y para llevarla a sus libros no la presentaban de una manera verista —en el sentido estético de este término—, sino creacional» [García Viñó, 1985: 126]. Este vehemente crítico ha seguido publicando después ensayos como *La novela española del siglo XX*, reescritura de libros anteriores, y que, por lo que se refiere a AP, nada nuevo añade a lo ya dicho [2003: 160-161].

Gonzalo Sobejano pensaba que la caracterización de García Viñó hacía un flaco favor a AP: «El comentario de Viñó favorece poco a AP, pues se limita a comprobar que las obras posteriores de este [*Lázaro*, *Ilitia*, *Elegía*] quieren ser trascendentales y abordar una problemática metafísica —busca del propio ser, viaje de la vida y humanidad en crisis, respectivamente—, pero no alcanzan su objeto por las caídas frecuentes del autor en la vulgaridad y en lo “rosa”» [Sobejano, 1970: 385].

Dámaso Santos, siempre atento al panorama literario español, insistía en la bandera antirrealista que, con sus tres primeras novelas, había enarbolado el joven autor, al denunciar las carencias del realismo como «el refugio más cómodo de los indotados de imaginación e intelecto para ser aceptados como importantes al socaire de determinadas intenciones políticas» [Santos, 1962: 257]. El crítico del diario *Pueblo* señalaba la dedicación filológica y profesoral del escritor no sin animarle a seguir la vocación novelística, a la que había contribuido ya tan notablemente:

Pero le queremos novelista también y primordialmente capaz de predicar con el ejemplo de una obra que desde el primer momento nos ganó por su calidad artística, su honda verdad humana, su originalidad ya imitada entre las últimas promociones [1962: 259]

José Domingo, tras realizar una semblanza biográfica del autor, emitía un juicio muy encomiástico de sus novelas, de la que destacaba *Lázaro*, «obra ambiciosa y original», no superada —a su modo de ver— por las dos novelas siguientes: *Ilitia* y *Elegía* [Domingo, 1973: 64]

Sanz Villanueva, crítico e historiador que ha atendido, sobre todo, a la novelística de temática social, considera la tendencia metafísica —a la que se adscribe a AP— como «una violenta reacción contra la literatura de compromiso político para la que ofrece la alternativa de posturas católicas muy conservadoras» [1980: 296], lo cual no habría favorecido —en esto coincidía con Sobejano— la apreciación de AP:

Más que otra cosa perjudican a AP las menciones de su nombre por los defensores de la anterior corriente ya que no puede decirse con ninguna propiedad que pertenezca a ella, aunque —desde una óptica superficial y errónea— le aproxime en alguna ocasión el carácter intelectual de sus libros. AP es un novelista singular, en el que hay que reconocer como primera virtud la persistencia en una línea exigente, bastante difícil y al margen de las corrientes en boga» [Sanz Villanueva, 1980: 297].⁵

Ni social ni metafísica, sino independiente. Así caracterizaba la novela de AP el crítico Rafael Conte ya a primeros de los 90:

La literatura social desaparecería —como la metafísica, por su parte—, aunque no a manos de aquella operación política encubierta sino por sus propias contradicciones,

⁵ Quizá el mayor defensor de la opción metafísica en la narrativa contemporánea sea el novelista rumano, exiliado en España, Vintila Horia. Autor de *Dios ha nacido en el exilio*, ha defendido la novela de corte transcendentalista, metafísico o gnoseológico en varios ensayos; véase, por ejemplo, su *Mester de novelista* [1972]. Curiosamente en la nómina de escritores que, según Horia, obedecen a este modelo, no incluye a AP: «Poco a poco [...] ha venido afirmándose en estos últimos años una nueva hornada de escritores de matiz gnoseológico, de la que forman parte Álvaro Cunqueiro, J. L. Castillo Puche, Manuel García Viñó, Carlos Rojas, Manuel San Martín y Andrés Bosch, cuyas novelas proponen a sus lectores otros ideales, otras técnicas y, sobre todo, otra visión del mundo, dispuesta a reflejar no solo superficies y cóleras pasajeras» [1972: 89]. En realidad, Horia es el paladín de esta tendencia contraria que, con argumentos tan fundamentalistas como pudieran ser los de la tendencia socialrealista contraria, niega el pan y el sal a un estilo tan potente como el del neorrealismo italiano. Luego volveré sobre Horia a propósito de otras cuestiones que tocan el problema de la novela histórica.

mientras la de AP seguiría su propio camino, siempre independiente de modas y tendencias [Conte, 1993].

En la década de los 90, la profesora María Dolores de Asís Garrote dedicó diversa atención a nuestro autor. En *Última hora de la novela en España* ya no incluye a AP en el grupo de los novelistas metafísicos, y es de las primeras en escribir acerca de las tres novelas más significativas de esos años: *Enfermedad, Plaza y Quíos* [Asís Garrote, 1996: 433-35]. En 1997 publica José María Martínez Cachero una nueva edición de su muy difundido manual, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*. Por su talante, es uno de los críticos más afines a la estética de AP, al que trata, en primer lugar, en el capítulo consagrado a analizar el «agotamiento del social-realismo», en el que incluye las primeras novelas hasta *Secretum*, aunque no por ello lo aleja del consabido grupo metafísico:

El realismo alicorto y políticamente comprometido que practicaban en las décadas cincuenta y sesenta algunos colegas y que solía traducirse en pobreza de invención y de expresión, resultaba bien ajeno al talante culto e imaginativo de AP quien, a la altura de 1972, era profesor universitario, ensayista y editor [1997: 334].

Páginas más adelante Martínez Cachero atiende a la segunda etapa creativa de AP a partir de *Embajador* [1997: 615-616].

Salvo los casos ya mencionados de Valbuena Prat o Palomo, no se encuentran en las historias de la literatura capítulos bien fundamentados sobre AP. Un caso excepcional es el *Manual* escrito al alimón por Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez. En cuatro densas páginas encuentran los lectores un valioso y acertado resumen de la obra del autor, desde *Pisadas* a *Lluvia* (1998) [Pedraza Jiménez / Rodríguez Cáceres, 2000: 528-531].

El buen crítico que fuera Santos Alonso inserta la labor de AP dentro del capítulo sobre la novela histórica en su muy apreciable síntesis, *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, aunque hace constar que «las novelas de AP pertenecen en unos casos al género histórico y en otros a la evocación de la

memoria», y dentro de las primeras considera a *Quíos* e *Isla*, «tal vez la más notable por su técnica y la polivalencia de su sentido» [S. Alonso, 2003: 277-292; la cita en 280].

Son admirablemente certeras las páginas que Ángel García Galiano —novelista y crítico— dedica a AP en su ensayo *El fin de la sospecha* [2004: 78-89]. De las novelas de la segunda etapa destaca, sobre todo, *Quíos*, «invención imaginaria de la biografía de Homero y una extraordinaria poética de la ficción: dar cuenta del momento prodigioso en que la palabra oral se hace hexámetros manuscritos y el tiempo de los héroes, la edad de oro, se fija para siempre en la perennidad del arte [...] En esta novela magistral AP crea el mito y lo convierte en logós: nos descubre unos tiempos en que aún no habían olvidado que mirar y saber son sinónimos; que saber es una forma de mirar amando. Que bajo los rescoldos de las murallas calcinadas de Ilio aún late, entre las brasas de la palabra oral, un tiempo heroico en que la vida se sorbía desde la orgullosa intensidad de un presente que se sabe mortal y, por eso mismo, valeroso; el héroe arriesga su vida en la batalla, y lo hace porque más allá de las cortas biografías palpita la dignidad del hombre y el recuerdo de sus hazañas» [2004: 81-82].

Un apartado especial de la crítica prietista viene del campo de la filología clásica, tan transitado por AP en sus novelas de ambientación histórica. No podía ser de otra forma, teniendo como tiene la universidad española un tan copioso elenco de helenistas y latinistas ilustres. Prueba de ello es que José María Maestre dedicara el tomo IV de *Humanismo y pervivencia del mundo clásico* [2008] a AP. El autor ha tejido en su novelas de tema clásico —*Quíos*, *Horacio*, *Guerras*— una red de alusiones, en la que aparecen una y otra vez profesores como Carlos García Gual, Luis Gil, Tomás González Rolán, Pilar Saquero o Vicente Cristóbal. Este último ha escrito páginas de verdadero interés sobre *Horacio* [1994] y *Quíos* [2005]. Por su parte, García Gual, el crítico que mayor atención ha dedicado a la novela histórica de asunto clasicista y su fortuna en España, ha escrito sobre las «evocaciones homéricas» en *Quíos* y en otras novelas de AP como *Guerras* [2006, 2008], todas las cuales se inscribirían «en esa línea de una reflexión humanista sobre la pervivencia de la literatura y sus personajes míticos» [2006:

279]. También Francisco García Jurado [2000] ha atendido a la presencia del profesor de latín en la novelística contemporánea, de Galdós a AP. Como señalo más adelante, aun perteneciendo a una generación anterior, el esfuerzo de AP por superar el realismo todopoderoso de la novela española de posguerra es homologable al de los poetas «novísimos» respecto de la poesía social, y al respecto pueden ser muy significativas las opiniones elogiosas que sobre el novelista y maestro vierten poetas de un mismo cuño generacional como Pere Gimferrer [2006], Antonio Colinas o Luis Alberto de Cuenca [2007].

Colega de AP fue, durante muchos años, en Madrid y en Málaga, el profesor Manuel Alvar, que en diversos artículos y reseñas, publicados en 1987, se ocupó de algunas novelas. Lo mismo que la catedrática ovetense de Teoría literaria, Carmen Bobes, que sin abandonar su metodología semiótica ha llevado a cabo algún acercamiento de interés al autor [2007]. Otro colega de facultad de AP, el profesor de Literatura francesa Javier del Prado ha analizado en profundidad *Secretum*, como el mejor ejemplo del que llama, un tanto alambicadamente, «humanismo erudito como fundamentación ontológica del yo» [2005: 269]. La también colega de AP, la italianista María Hernández Esteban, es una de las mejores conocedoras de su obra toda. Esta profesora ha escrito trabajos fundamentales referidos a la segunda etapa creativa de AP, desde *Embajador* [1989] hasta *Quíros* [2001], además de otros trabajos sobre la cuestión del mito [2005] y, en particular, sobre el auténtico núcleo del imaginario prietista, la *fusión mítica*, concepto que ella ha asegurado a partir de la teoría crítica del propio novelista [2002]. Naturalmente, la perspectiva comparatista es decisiva a la hora de situar la obra de AP en la historia literaria y, desde luego, la italianista es esencial, como ha estudiado Mercedes López Suárez [2005]. Muy vinculada también a la figura de AP ha estado la profesora Guadalupe Arbona, interesada especialmente por su faceta periodística y cuentística [1994, 2005].

Aun cuando AP se sienta por muchas razones almeriense y presuma de andaluz, hasta el punto de que uno de los más importantes premios de su carrera lleve el nombre de Andalucía, su nacimiento en Águilas (Murcia) lo ha llevado a ser incluido en la *Historia de la literatura murciana*, de Mariano de Paco y

Francisco Javier Díez de Revenga [1989]. Este último profesor viene dedicando insistente atención a las últimas novelas de AP en su columna del periódico murciano *La Opinión*. Véase de qué modo tan encomiástico concluye su reseña de *Oficio de personaje*:

[...] Una nueva aportación del veterano AP a su original trayectoria narrativa y a su particular realismo mágico, basado de nuevo en su recurso de la fusión mítica de altísima calidad literaria, algo tan escaso en esta época dominada por la mercantil novelística de masas [Díez de Revenga, 2013].

Añádase el libro de Jiménez Madrid [2006] y otras contribuciones de críticos vinculados también a Murcia, como son Francisco Florit Durán [1992] y Francisco José Montalbán Rodríguez [1990, 1993, 2009].

Maestros, colegas... La cadena del saber culmina con los discípulos. Son muchos los que se han ocupado de AP. En 1995 Alicia Casado Vegas presentó una muy estimable tesis doctoral sobre la novelística de AP bajo el sugerente título de *El latido de la palabra contra el tiempo*. Posteriormente esta investigadora ha brindado otros acercamientos al autor, para compararlo con Cunqueiro en el tratamiento del mito de Tristán [1995a], destacar la importancia del espacio del Sur en su mundo imaginario [1996] o analizar el proceso de corrección al que AP ha sometido sus novelas cuando las ha reeditado años después [1997]. María del Mar Alférez estableció una bibliografía crítica en 1981, y en 2012 publicó una muy interesante lectura de *Secretum* en clave de cancionero petrarquista. Nieves Algaba ha examinado diversos aspectos de su obra: la fusión mítica en *Embajador* [1995], la relevancia de la palabra [1996], y el tiempo en sus últimas novelas [2005]. Paloma Fanconi y Carmen Fernández-Daza [2007] se han ocupado de reunir varios trabajos en homenaje al autor. Lo mismo que Gaspar Garrote Bernal [2005] en un volumen donde aparecen otros discípulos o próximos a AP, como Álvaro Alonso [2005], Isabel Colón [2005, y también 2008], Ángel García Galiano [2004, 2005], José Ignacio Díez Fernández [2005], y Jesús Ponce Cárdenas [2005].

3. AL MARGEN DE MODAS Y CORRIENTES: UN ESCRITOR INDEPENDIENTE

Como se verá en algunos apartados de esta tesis, es inevitable plantear la escritura narrativa de AP sin referirla algunas veces al contexto de la Posmodernidad en que ha ido surgiendo. Pilar Lozano Mijares [2007] ha analizado con detalle la que llama «novela española posmoderna», y llega a citar a AP entre los autores consagrados, al lado de Antonio Muñoz Molina, Luis Landero, Eduardo Mendoza, José María Guelbenzu, José María Merino, Esther Tusquets, Javier Marías y Álvaro Pombo, entre otros. No son, desde luego, malas compañías, pero como esta estudiosa no dice nada más sobre AP, no podemos opinar sobre lo atinado o no de su inserción en una narrativa presuntamente posmoderna. Anticiparé que, si en formas y técnicas y hasta en tratamiento desenfadado de la materia histórica, la etiqueta pudiera aplicarse a algunas novelas del autor, no es en absoluto adecuado hacerlo en cuanto a la estructura profunda que subyace a la Posmodernidad, es decir, en todo aquello que afecta a la relativización de principios ideológicos, desprecio de los grandes sistemas éticos y tendencia al fragmentarismo [Lozano Mijares, 2007: 219]. Si el progreso se identifica con este pensamiento posmoderno, AP reniega del progreso acogiénose a una tradición renovadora—en ningún caso ideológica— que, entre sus máximas reivindicaciones, está la del Humanismo:

¿Admitirás que éramos con nuestra palabra unos invasores de la posmodernidad y el progreso? ¿Qué interés podría tener ya que invocáramos a Platón y su argumento del gobierno filosófico de los hombres? ¿O de que la educación era el auténtico, único garante e la ley y de la ciudad? [*Cartas*, 54].

Es evidente que en los últimos tiempos ha ido creciendo el interés crítico por la obra narrativa de AP, un narrador que se precia de haber construido su obra al margen de corrientes y modas. Lo explica con justas palabras Ángel García Galiano:

Donde otros buscan (o inventan) ríos metafísicos, AP los nada; cuando los demás se cosmopolitizan hasta la trivialización del viaje y del camino como metáfora del buscador, AP se enraíza en el mar almeriense, cuando sus compañeros de ‘generación’ ahondan costumbristamente en lo social, él se ‘extravía’ en los predios atemporales (que no amorales) del mito, cuando el común, siguiendo las modas y los dictados del dios (arconte) *marketing*, escriben para vender, él compone sus obras para ser releído [2005: 113].

Esta posición independiente ha tenido como contrapartidas un número de lectores siempre minoritario y una consideración marginal por parte de la crítica y la historiografía. Esta casi siempre minoritaria recepción que, en general, ha merecido la obra de AP tiene mucho que ver con su oposición a las categorías a base de las cuales se ha ido estableciendo el canon literario contemporáneo. En breve resumen, serían las siguientes:

- a) La politización de una literatura como la de posguerra fuertemente condicionada por haberse desarrollado en un régimen de falta de libertades como lo fue la dictadura franquista.
- b) El principio de compromiso (*engagement*) que, difundido por Jean-Paul Sartre con la publicación de su célebre ensayo *¿Qué es la literatura?* (1947), condicionó en alto grado la recepción de la literatura española, clasificada muy a menudo de forma maniquea: las obras de compromiso y denuncia frente a las escapistas o de evasión.
- c) La sobrevaloración del realismo y, dentro de este, de la modalidad social, que se hizo dueña del panorama literario desde los años 40 hasta los 70.

Así es que ni política, ni ética ni estéticamente AP ha comulgado nunca con los criterios que sostiene el *stablishment*. No es necesario abundar mucho en las intenciones —no siempre limpias— que mueven a los creadores del gusto literario. La historia nos ofrece sobrados ejemplos de cómo la actualidad aúpa por

veces a los mediocres y destierra a los artistas más singulares. En literatura la falta de perspectiva y —¿por qué no decirlo?— de grandeza de miras tiene efectos muy negativos, a la hora de discernir el grano de la paja, las voces de los ecos, como diría Antonio Machado.

No es el momento de revisar el canon que ha ido levantando la historiografía literaria española. Ni siquiera el que elaboró un crítico de tanto prestigio como Harold Bloom, alarmado por el auge que estaban tomando los estudios pseudoculturales en las universidades norteamericanas, se salva de la parcialidad y el subjetivismo; tampoco del nacionalismo lingüístico, en virtud del cual los autores del área anglosajona se ven favorecidos —en su *western canon*—, en detrimento de los que han escrito en otras lenguas. El caso de los autores rusos y su postergación por Bloom es escandaloso, pero también lo es el de los autores españoles e hispanoamericanos.

Pues bien, algo similar ha ocurrido entre nosotros, y es esta circunstancia la que nos parece denunciante cuando se considera la recepción crítica del AP novelista, frente a los muchos autores injustamente sobrevalorados por haberse acogido al realismo social, tenido como el único modo aceptable y éticamente digno de escribir en aquellos tiempos de silencio. No estará de más recordar la muy negativa recepción que, entre la crítica española más *comprometida*, tuvo el teatro de Alejandro Casona, a su regreso a España en 1960. En este caso, ni la ideología republicana del autor, ni los muchos años pasados en el exilio, sirvieron para evitar el calificativo de *escapista* a su drama poético, frente al que por entonces representaban Buero Vallejo, Sastre y los dramaturgos de la llamada generación realista. Si a eso le añadimos el éxito de público con que gozó desde un primer momento, se entenderá la desazón del buen dramaturgo asturiano, que ensayaría un último intento de acercamiento al gusto dominante con un drama histórico, *El caballero de las espuelas de oro*. Aun así, Casona siguió defendiendo su visión trascendente del mundo —¿cómo tildar de escapista a un autor que tan presente tiene la muerte en su teatro?—, y hasta apadrinó la primera obra de Antonio Gala, *Los verdes campos del Edén*, que tampoco tuvo críticas muy favorables por su naturaleza poética o idealista.

Frente a esa literatura «políticamente correcta», AP ha ido dejando testimonios en contra, muchos de ellos cargados de ironía. En *Elegía* alude, por ejemplo, a «aquella poesía que llamaban social, y que los poetas creían que iba dirigida al proletariado» [30]. Tampoco comulgó nunca con las ideas de Sartre o de otros escritores marxistas, como Bertolt Brecht, que pensaban que el teatro podría ser una herramienta imprescindible en la construcción de la nueva sociedad comunista, tal como aparece denunciado en *Secretum*.

Se comprende, por ello, la sintonía del profesor AP con los poetas que, a primeros de los 70, estaban tomando un rumbo nuevo. Me refiero a los poetas «novísimos» que él tuvo la oportunidad de *apadrinar* mediante el prólogo que escribió para la antología *Espejo del amor y de la muerte* (1971). Son, en efecto, numerosos los *topoi* que unen a aquellos poetas con nuestro escritor: la vuelta al clasicismo, el alejamiento de la poética realista y social, la visión neorromántica, el cosmopolitismo, el distanciamiento metaliterario, en fin, todos aquellos valores que fueron tildados peyorativamente de *culturalistas*, cuando en los mejores casos —Gimferrer, Carnero— se trataba de una cultura *vitalmente* asumida, es decir a la manera romántica, tal como Antonio Colinas ha explicado con mucho pormenor [2008].

Como apunta Jesús Sepúlveda,

la literatura española de los años cincuenta y sesenta estuvo muy marcada por el compromiso. Quien se alejaba en su producción literaria en su forma canónica estaba abocado a tener que superar en cada nueva obra la desconfianza de una parte importante de la crítica, con independencia del valor literario de la obra en sí [2005: 187].

A lo afirmado por Sepúlveda habría que añadir, como se ha indicado en el epígrafe anterior, que no solo la literatura estaba determinada por ese condicionamiento, sino también la propia crítica universitaria, en general de tendencia positivista o historicista. Ha llovido ya mucho desde entonces, pero se recordará la accidentada introducción de cierta crítica formalista en nuestro país. Un crítico que se había formado fuera, como Ricardo Gullón, uno de los primeros

introdutores del *new criticism* en España, denunciaba las carencias de la crítica del interior que apenas distinguía otros valores que los derivados del compromiso político. Por esos años Gullón se aplicaba en demostrar los méritos de Pérez Galdós en tanto precursor de técnicas narrativas —así, el monólogo interior— que, mucho después de él, pondrían en práctica novelistas como Joyce o Faulkner. Y cosa parecida podría decirse al respecto de la crítica de la poesía española, o del falso debate creado en torno a la antinomia generación del 98 / Modernismo y que, inexplicablemente, subsiste hasta la actualidad.

El caso es que la beligerancia antirrealista de AP era patente por esos años en unas y otras novelas. En *Prólogo* son varios los momentos en que se detiene para matizar lo que él estima una estética de corto vuelo y escaso calado:

Creer que el realismo está en describir un barrio mísero o una familia hambrienta es como creer que el mar esté en una botella de agua salada. Es igual de simplista [*Prólogo*, 128-129].

Si ese realismo contaba, además, con una determinada ideología como fundamento, el fiasco estético era aún mayor:

Me hace gracia cuando un escritor, para presumir de realista, dice que su obra es un trozo documental arrancado de la vida. Lo que arranca el pobre iluso no es más que un trozo de barro falso detrás de cuya máscara está la auténtica y oculta vida [*Prólogo*, 240-241].

La lectura de las novelas de AP nos reconforta con una visión de la realidad alejada de toda trivialización, de la *political correctness*. Un escritor que tan presente tiene siempre la memoria, porque toda su obra es memorialística, no tiene empacho en denunciar los excesos a los que ha conducido la llamada *memoria histórica*, refugio en que se han amparado algunos para justificar su mediocre escritura y existencia:

Estaba cansado de las narraciones sobre nuestra guerra civil, de su continuo ponerla en pie para sacudir el odio o para obtener un rédito levantando los cadáveres de sus encierros. No veía ninguna satisfacción en sacar a mi padre de su tumba y justificar con su muerte los fracasos de mi vida, mi escasa fortuna [*Cartas*, 194-195].

Ello no obsta para que, con el transcurso del tiempo, AP haya ido matizando sus opiniones. Lo demuestran las correcciones que hizo a *Elegía* y *Secretum*— con motivo de sus segundas ediciones. Las numerosas y, en ocasiones, bastante ácidas diatribas contra los practicantes del realismo social quedan muy amortiguadas en estas revisiones de los ochenta, en un deseo de «abandonar cualquier roce con aquel denostado realismo social reafirmando en su postura idealista nutrida cada vez más por el renacimiento», según ha explicado con convincente batería de argumentos Alicia Casado, una de las estudiosas que mejor conoce la obra de nuestro escritor [1997: 133]. De hecho, en artículos y entrevistas, ya el propio autor se había encargado de matizar su posición ante los realismos y objetivismos que por entonces dominaban el panorama narrativo español y que no le parecían del todo refutables, pues en el fondo eran eslabón de una cadena y, como tales, siempre aprovechables en alguna medida. A una pregunta de José Luis Cano en *ABC* (23.06.1966) sobre este particular, contestaba AP:

—Las novelas objetivistas no son santo de mi devoción, y suelen aburrirme. Reconozco, sin embargo, que se trata de un experimento narrativo interesante y que no debemos desdeñarlo. Cuando pase a enriquecer el acervo de la novela, exactamente igual como ha ocurrido con el surrealismo en poesía o con el cubismo en pintura. Un gran novelista o un gran pintor no pasa en vano por una época. Algo lega a las generaciones siguientes y a las formas artísticas que estas cultiven [*apud* Valbuena Prat, 1972: 22].

Pero, en general, AP no pierde ocasión para significar su postura antirrealista, a veces recurriendo al anacronismo, como ocurre en *Embajador*:

La literatura, o cierta literatura de afanes realistas sujeta a un vasallaje político, rodeó la buscada entrevista de Paulo III con el emperador para tratar de la paz, escritos de los que Su Majestad «no quiso tomar cuidado de responder por ser cosas muy frívolas» [*Embajador*, 177].

Y todavía más adelante:

Lo tuve por persona experimentada en una caprichosa individualidad cuyo realismo, en el que quizás acaben viciándose nuestras letras, más gustaría de las prácticas literarias refugiadas en Venecia después del hiriente saqueo de Roma [214].

El realismo se identifica con la guerra y un deseo casi malsano de escarbar en los aspectos más turbios de la sociedad:

La historia, con tan largo caminar, ha perfeccionado mucho el inventar realidades para provecho de sus más falces pergeñadores. Caro está que existen el dolor, el hambre o la muerte, pero sobre esas existencias se forma una inexistente realidad que concita y programa políticas y guerras. Los dioses míticos tuvieron como aguda práctica el engaño, y nosotros hemos creado la ficción de la realidad que bien aprovechamos [*Metáfora*, 199].

Atiéndase a lo irónico del sintagma: «inventar realidades», en un itinerario lleno de imposturas y falsedades vestidas de realidad; no esa realidad interesada la que AP procura en sus novelas. Como escribe Gaspar Garrote,

la medida que AP quiere aplicar a su novela histórica no es la realista, que comporta para el autor salir de su época buscando otra juntamente con el beneplácito aristotélico de sus lectores. Es, por el contrario, la medida de su propia individualidad viviendo un tiempo que solo se perdió en la historia, porque no en la refundadora memoria [Garrote Bernal, 2005: 250].

Esta es la primera consideración que debe tenerse en cuenta cuando de situar al autor dentro de la novela histórica se trata. No es la realidad histórica lo que al autor le interesa llevar a sus novelas, sino lo que de esa realidad, tamizada por la literatura, ha superado las dimensiones concretas y materiales del tiempo, para adquirir un valor permanente.

Así, pues, ¿cuál es el lugar de AP en la historia de la novela española contemporánea? En algunas ocasiones y cayendo en cierta contradicción, le hemos oído comentarios no muy elogiosos sobre el transcurrir de la literatura moderna frente a la por él siempre admirada literatura clásica. En cierto modo, creo que esta actitud revela el fondo de la poética de AP: un mirar hacia atrás para descubrir las carencias del presente, una actitud nostálgica —en el buen sentido de la palabra— que, sin embargo, no encuentra más justificación que dirigirse a los lectores actuales que guarden todavía en el fondo de su ánimo una conciencia por preservar el legado humanístico de Occidente [Sepúlveda, 2005: 201].

Este es el gran tema-ideal que planea sobre todo el mundo intelectual de AP. El Acusado de *Secretum* lo es por relegar la actualidad, con sus conquistas positivas y progresistas, en beneficio del pasado, lo cual según la orwelliana sociedad que allí se nos describe constituye un delito de lesa subversión:

Yo sí amo ese pasado porque si no amara, si no fusionase mi tiempo con el suyo y me desplazara a él, no podría explicarlo, no podría prestarle mi vida y vivir un poco la vida de ellos [*Secretum*, 54].

Menos dramáticamente se expone esta tensión entre lo fugaz y lo permanente en *Palmaverde*, la novela de AP que despliega una mayor capacidad humorística:

Caballero. [...] Para vos, según parece, la vida está en la actualidad, en este instante, para vuestro amigo el caballero Palmaverde, la vida parece ansiar el porvenir, recabando para su ansiedad olvidos del pasado; y para mí, como creo que también para fray Patricio, la vida es desplazar esta actualidad a un pasado en el que tuvimos y generamos hermosa vida [*Palmaverde*, 141-142].

4. EL IDEALISMO DE AP: UNA CARTOGRAFÍA LITERARIA

Ya quedó claro arriba que no cuadra con la novela de AP el adjetivo de *metafísica* y que tal vez fuera más adecuado el de *gnoseológica* que Vintila Horia proponía para cierta novela que albergaba la pretensión de abrir vías de conocimiento. Acaso podría servir también el término *trascendente* si lo despojamos del sentido religioso bajo el cual suele encubrirse. En cualquier caso, lo apropiado no es inducir en la novelística de AP conceptos extraños sino intentar inferir de ella sus características esenciales. Y estas características tienen que ver con su visión del mundo, que ha encontrado acomodo en determinadas épocas de la historia, vinculadas a un sentido idealista y platónico de la existencia: Antigüedad, Renacimiento y, en último término, Romanticismo.

AP escogió la literatura renacentista como objeto de estudio. Aunque la conoce muy bien en general, prefirió dentro de ella ocuparse de las formas idealistas que se desarrollan tanto en la poesía de naturaleza petrarquista como en la narrativa. En relación con esta última es sabida la nítida oposición que se advierte entre las formas realistas —cuentística festiva, diálogo lucianesco, novela picaresca, teatro breve— y las formas idealistas. Antonio Rey Hazas [1982] llevó a cabo una didáctica clasificación de estas últimas: libros de caballerías, ficción sentimental, libros de pastores, libros de aventuras griegas o bizantinas, narrativa morisca, etc. A todas estas formas les une un parecido modo de entender el mundo: alejamiento de la realidad, búsqueda de espacios exóticos y maravillosos, personajes de condición heroica y meramente literaria, entendimiento platónico del amor...

Con esas formas literarias se ha identificado AP tanto en sus ensayos como en sus novelas. El propósito que perseguimos en las líneas que siguen es levantar una pequeña cartografía del mundo literario de AP, con los puntos inexcusables por los que lleva viajando desde que comenzó su carrera literaria.

ANTIGÜEDAD

En el principio fue Platón; en el principio y también en el final. En una novela de senectud, como *Cartas*, se nos dice que Hilario, el difunto destinatario, escribió en su juventud una tesis doctoral con el título de *El mito y el lenguaje de Platón*. Y por doquier encontramos citas al platonismo y el neoplatonismo:

Recuerdo que miré a Lázaro preguntándole si aquella disposición se correspondería con el espacio de *El banquete* platónico en el que discurrían Pausanias, Sócrates, Fedro o Aristófanes sobre el amor y la belleza [*Metáfora*, 152].

Si algún vínculo existe entre AP y los llamados novelistas metafísicos, ese es el que los separa del realismo en tanto movimiento hegemónico en la visión del siglo XX, y los congrega bajo una visión platónica del mundo. De todos esos novelistas el que me parece ofrece mayores relaciones con el escritor español es el rumano-español Vintila Horia, al que menciono en otro lugar a propósito de la *fusión mítica*, pues el mito es otro de los temas recurrentes en su pensamiento y su obra. Aquí lo traigo a colación por las indudables conexiones platónicas que ofrece. En 1964 publica Horia un breve ensayo titulado *Platón, personaje de novela*, en el que pueden encontrarse muchos pasajes evocadores del mundo platónico que AP podría haber suscrito. Evidentemente, la posición de Horia es mucho más radical en lo que a la ideología se refiere; quiero decir que en su caso el idealismo platónico se pone al servicio de una concepción del mundo tal vez demasiado conservadurista. Siendo como era un exiliado de un país comunista, su sensibilidad política era notoriamente más extrema. También lo era desde un punto de vista religioso, con la reafirmación del pensamiento mítico, para el que siguió los pasos de su compatriota Mircea Eliade⁶. Fuera de estos aspectos en que

⁶ El exilio rumano ha sido importante, sobre todo en Francia y España, con figuras como Ionesco, Cioran, el ya mencionado Vintila Horia y Jorge Uscatescu, que dirigió en la editorial Guadarrama la colección «Punto y Omega», en la que aparecieron también algunos títulos de Mircea Eliade, junto a otros muchos de estos autores.

se observa cierta distancia ideológica, la apreciación estética es similar, y los une bajo un mismo orden platónico, entendido como una reivindicación de lo metafísico frente a lo físico, y de lo espiritual frente a lo material. Platón sería el héroe de la tensión entre ambos mundos, de ahí que Horia considerara que aún estaba por escribirse una novela sobre su figura y su obra. Según este autor, la novela y, en general, el arte habría perdido el sentido que tenía la palabra griega *areté*, de donde aquella viene, es decir, el significado de *virtud*, «que implica no solo la habilidad de hacer, sino también un sentido ético muy ambicioso» [1964: 22]. Como veremos más adelante, esta apreciación de la *virtus* en su sentido más clásico es la que está detrás de otro autor que padeció el exilio, Hermann Broch, autor de la más importante novela histórica de la Modernidad, *La muerte de Virgilio*.

Lo platónico aparece incluso en una novela de AP tan tocada por la gracia de Demócrito el risueño como es *Palmaverde*, todo un homenaje a la vida literaria y teatral de la España del Siglo de Oro:

Respiró profundamente Palmaverde, como queriendo aspirar con el aire el mundo platónico de las ideas, y recogió de estas que el alma racional, antes de unirse al cuerpo, vivió en un mundo inteligible contemplándolas, las cuales grabó en sí, aunque luego, al ser aprisionada el alma por el cuerpo, perdió la memoria de las mismas. Sin embargo, con las sensaciones externas, el hombre iba recobrando parcial o totalmente aquellas ideas grabadas, de modo que la visión de una mujer hermosa, o de una acción noble le permitían evocar la intuición de las ideas de la belleza o del bien [*Palmaverde*, 138-139].

Son numerosas las alusiones de AP a pinturas de todas las épocas y lugares. Algunas se convierten en paratextos de interés, al ocupar las cubiertas de los libros. En otras ocasiones sirven para complementar pasajes e ideas, de modo que cumplen cierta función de écfrasis. Así entiendo este largo fragmento sobre *La Escuela de Atenas*, de Rafael, en que bastan las imágenes de Platón y Aristóteles, con el gesto del dedo arriba y abajo, para encarnar de modo inmejorable dos filosofías de la vida tan antagónicas:

De mis ofrecimientos a los turistas que visitarían Roma, recordé el espléndido fresco de Rafael titulado *La Escuela de Atenas* que celebraba la investigación de la verdad. Era una pintura en la que compartían el mismo momento gentes del pasado y del mundo renacentista presididos por Platón y Aristóteles. Destacaba que habitaran un común espacio e idéntica cronología Epicuro, Pitágoras, Horacio, Virgilio, Dante y contemporáneos de Rafael. Entre ellos había figuras no localizadas que me ofrecían que pudiera imaginar durante unos instantes que una de ellas podía pertenecerle perfectamente a Francisco, a mi amigo Francisco que ahora estaba sentado a mi lado en un banco de la glorieta. [...] Me animé preguntándome si alguien podría negar que junto a Francisco compartían la misma cronología en *La Escuela de Atenas* las personalidades de Platón, Averroes, Virgilio, Dante y otros muchos. [...]

—Me gustaría que Rafael hubiera tenido en cuenta a Lázaro para el testimonio de *La Escuela de Atenas*.

Francisco hizo prudente ademán de no entenderme y yo le amplié:

— Posiblemente, Lázaro se hubiese situado entre las figuras de Platón y su discípulo Aristóteles. Creo que estuvo entre ellos y que el maldito paso del tiempo lo desplazó a favor de otros filósofos. Aunque pienso que quizás Lázaro sea el que está apostado junto al fuego poético de la belleza que desprenden Virgilio o Dante. [...]

—¿Usted leyó algo de Marsilio Ficino?

—¿De quién? —repreguntó abriendo los ojos.

—De uno que se encargó de traducir a Platón. Era italiano.

—Jamás he oído ese nombre, A Platón sí, pero de ese Ficino jamás oí palabra.

[*Metáfora*, 204]

En Platón domina ya el *logos* sobre el *mito*, pero este no desaparece del todo. La concepción platónica de la vida no es contradictoria, por ello, con el pensamiento mítico. Que AP haya ido en pos del gran adalid de ese pensamiento habla mucho de su actitud estética. Homero aparece ya en *Secretum*, entre la intriga kafkiana de una oscura era futura y la evocación de un pasado presidido por un grande del Humanismo, el precursor Petrarca. Es un primer acercamiento que se consumará en *Quíros*:

Recorría los pueblos y me apostaba en sus esquinas para recitar de mis héroes iliádicos. Decía de la lucha entre aqueos y troyanos movidos por el impulso del honor. Detrás de Aquiles y Héctor sacrificándose por la gloria, porque la gloria era más importante que la vida [*Secretum*, 91].

Y di a Nausicaa lo único que poseía: mi palabra, mi voz de aedo para que también los siglos supieran de una noche y su belleza [*Secretum*, 94].

Pasados los años, el novelista se cree obligado a volver sobre el primer poeta de Occidente. Como escribe María Hernández Esteban:

En *El ciego de Quíos* con Homero se retoma al personaje que representa por excelencia el nacimiento de la literatura occidental, unido a la leyenda de su ceguera y a los escasos datos que de él se conocen y que le envuelven más aún en el misterio. Con él estamos en los orígenes de la literatura escrita como la forma más directa de apoyar el gran interés del autor por la palabra, que en esta novela es objeto de reflexión. Homero es el personaje idóneo para opinar sobre literatura, sobre poesía, y la ausencia de datos históricos le permiten al escritor construir una supuesta biografía del personaje a través de la cual exponer su propia reflexión [2005: 460].

EDAD MEDIA Y PRERRENACIMIENTO

No podían faltar en el mundo poético de AP los trovadores o los refundadores de la poesía occidental, teniendo tanto de platónico el amor cortés. Aparecen como anacronismo en la novela que menos podíamos esperar, *Palmaverde*, cuya acción principal transcurre en la España del Siglo de Oro y, más en concreto, en el Madrid de los Austrias y los corrales de comedias, donde estrenaba Lope piezas de enredo y amor de traza aún cortés, como *El guante de doña Blanca*. Gracias a la figura anacrónica, sabemos que el pintoresco caballero Palmaverde tuvo amistad con el trovador Bertrán de Born.

Como se trata del libro más humorístico de AP, puede verse cómo lo festivo se aplica a la materia del amor, tan paradójicamente visto por los

trovadores, que —como es sabido— se debatían entre las exigencias platónicas del *fin'amors* y las relaciones adúlteras que implicaba su devoción por la esposa del señor de la corte. No es extraño que uno de esos caballeros sea Pere de Berga, amenazado del mal de cuernos, pero no se trata de un nombre inventado —a pesar del chiste al que invita el apellido— sino real, pues fue un vecino y contrincante de otro famoso trovador, Guillem de Berguedà. En fin, menos verosímil podría parecer que una aristócrata de la época, de paso por Madrid, la duquesa de Chevreuse, «fuera versada en la lírica de los trovadores que emplearon la lengua de *oc* con culta factura» y conociese bien «el camino cortés para alcanzar el gozo o *joi*» [50]. Con todo ello se juega en la novela, abundante en menciones al *De amore*, de Andrea Cappellanus [97]. En el juego tiene también cabida el mayor provenzalista de la historia, Martín de Riquer, cuyo *opus magnum*, *Los trovadores. Historia literaria y textos* (1975), apareció en la colección de crítica que dirigía AP en la editorial Planeta:

De modo que, empleando la sutileza para encubrir la realidad, logró sonsacarle Palmaverde al clérigo que había en Cataluña un hombre sabio y de vital humanidad, llamado Martí de Riquer, que podría darle noticia verdadera de aquello que buscaba y que era su pasado. Así que desde aquel momento en el que Palmaverde tuvo acertada noticia de Martí de Riquer ocupó su pensamiento en ver el modo de encontrarlo, lo cual acaeció en una brillante jornada barcelonesa que se detallará cuando lo pida la regularidad cronológica de esta historia [98].

Precisamente andaba Martí de Riquer por aquellos días dándole sus últimas medidas a un libro sobre Guillem de Berguedà que le imprimiría la abadía de Poblet, noticia que llenó de gozo a Palmaverde no solo por el motivo apuntado de conocerse, sino por la apagada vanidad de ver resucitados por tan expertas manos sus textos poéticos. Llevado por esta satisfacción, comprobó nuestro caballero cómo Riquer se había batido con códices y ediciones para sacar la más limpia lectura, fijando en un sirventés, por ejemplo, *Ha*

Castelbon!, transmitido por un cancionero, frente a *Li Chastelans bos* que escribió un copista italiano y estaba lejos de la *lectio difficilior* [106].⁷

La sintonía de AP con la estética novísima, tan contraria a la poesía social, vuelve aquí a ser evidente. Pere Gimferrer y, sobre todo, Leopoldo María Panero reivindicaron la lírica trovadoresca, a ejemplo de Ezra Pound, que tanto la tuvo en cuenta en sus ensayos y en sus cantares.

Alguna irrupción trovadoresca hay en otras novelas. El trovador Jaufré Rudel aparece mencionado en *Lluvia*, como adalid del amor a distancia o *amor de lonh*:

Me precisó don Celedonio que, entre los libros de su casa, halló Ignacio unos tomos sobre poesía provenzal en los que se decía de un trovador del siglo XII, Jaufré Rudel, que sintió y cantó el amor lejano o *amor de lonh*. Las páginas explicaban que este trovador amó a una condesa que residía en ultramar y de la que estuvo enamorado, «sin haberla visto jamás», por la fama de su belleza llegada hasta él a través de los peregrinos que regresaban de Antioquía. Creo que esta historia, sin atender que pudiera ser una metáfora, impresionó vivamente a Ignacio y más cuando supo del *amor de lonh* seguido desde antiguo por sucesivos poetas [*Manuscrito*, 47-49].

Y, sin solución de continuidad, de los trovadores a los poetas *stilnovisti* y, fundamentalmente, a Petrarca. El nombre de Petrarca, aunque al paso y no de modo significativo, aparece ya en la primera novela de AP, *Pisadas*, junto a una serie de nombres —Homero, Juan Ramón Jiménez, etc.— que uno de los personajes, Luigi, le enumera a Juan para que le diga si los conoce o no. Es un juego que tiene su justificación cultural, porque a continuación le pregunta por otros nombres de famosos del cine, el fútbol, el automovilismo, como Marilyn Monroe, Kubala, Coppi, y a estos sí los conoce. De ahí la conclusión que establece Luigi:

⁷ Se trata del final de un sirventés: «Ha Castelbon!, Deus vos don re que.us plaia, / e membre vos dels quatre filz N'Albert, / q'om non es pros qui ses colps tera pert» [*Los trovadores*, XXI, 97, 540].

—No tiene importancia que ignores todo, pero sí que únicamente conozcas a los seres que no dejarán nada en la historia, que carecen de interés [*Pisadas*, 124].

La pasión petrarquista de AP va más allá del prurito filológico por fijar el orden del *canzoniere*. En realidad, alienta una intencionalidad moral en cuanto a «la fusión de tiempos»: «los momentos en que sucesivamente fueron escritos los *fragmenta* y el presente en que Petrarca los transcribe y ordena, como un modo de recuperar y atraer a ese presente un tiempo pasado» [López Suárez, 2005: 415].

Por más variantes que el autor haya ido introduciendo en sus treinta novelas, su discurso narrativo toma como base inspiradora las *Rime* de Petrarca:

- a) Un yo lírico que se transforma en yo narrador y que ofrece la posibilidad de inventar otros sujetos narradores o personajes de parecida traza a Petrarca, porque se sitúan en un mismo entorno espiritual: Homero, Horacio, Boscán, Garcilaso...
- b) Un destinatario que es Laura en Petrarca y muchas mujeres en las novelas de AP.
- c) Un espacio, el de Occidente, fundamentalmente el del Mediterráneo.
- d) Un tiempo abolido o sin fronteras, el de la palabra.

La desazonadora intriga principal de *Secretum*, entre lo kafkiano y lo orwelliano, la farsa grotesca y la novela distópica o de ciencia ficción, tienen su contrapunto idealizador en la acción secundaria con Petrarca como héroe y personaje-símbolo. Los versos del poeta de Arezzo cumplen la función de bálsamo o alivio entre las sordideces de la historia, y cada capítulo puesto en la voz del poeta de Arezzo van siempre ilustrados con algún verso petrarquesco: *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono...*, *Solo e pensoso i più deserti campi...*, *Erano i capei d'or a l'aura sparsi...*, *Nel dolce tempo de la prima etade...*, *Era il giorno ch'al sol si scoloraro...* Esta acción secundaria se va sobreponiendo a la primera para destacar al fin como la verdaderamente trascendente a base del

contrapunteo que van marcando estos y otros versos del *Canzoniere*, una de las grandes historias de amor de todos los tiempos. Petrarca se comunica con Boccaccio, y en sus cartas le habla de dos de sus modelos, el latino Horacio y el trovador Arnaut Daniel, al que Dante llamara «il miglior fabbro».

SIGLOS DE ORO

Teniendo la lírica la supremacía en este canon que AP incorpora a su narrativa, no falta tampoco la prosa, aunque esta evidentemente está muy entroncada con ella. Pues de la prosa sale muy realzada la de corte idealista frente a la de naturaleza realista. Alicia Casado habla con razón de una «postura idealista» siempre presente en AP. Cuando se explica la narrativa de los siglos de oro, no hay más remedio que acudir a la oposición entre formas realistas — diálogos lucianescos, novela picaresca, cuentística festiva— y formas idealistas: los libros de caballerías, la llamada ficción sentimental, la novela pastoril o — como quería don Francisco López Estrada— los libros de pastores, los relatos de tema morisco, los libros de aventuras griegas o bizantinas... Antonio Rey Hazas los sistematizó hace años en apretado y didáctico resumen [1983]. Aun siendo formas muy diferentes entre sí, no cabe duda de que todas ellas participan, aunque en grado distinto, de una concepción idealizada del mundo, que tiende a realzar los valores absolutos de la caballería, el amor, la paz, la armonía... En casi todas prima un tratamiento en el que destaca lo maravilloso y, a las veces, lo fantástico. Algunas publicaciones primerizas testimonian la cercanía de nuestro autor a estas formas: así, por ejemplo, un artículo dedicado a la materia artúrica (1960). Son bastante frecuentes las alusiones a este tipo de literatura que los expertos consideran uno de los antecedentes de la novela histórica:

Retornaron Palmaverde y Loaysa a la posada salmantina tocados por la esperanza del éxito, pues en el trayecto había manifestado Palmaverde que era más positiva la aparición de Merlín que la de Arnaut de Garonda, hombre este de poca historia frente a la fama de Merlín, cuyo portentoso poder de profeta aparecía exaltado en la *Historia regum Britanniae* de Godofredo de Monmouth [66].

Según avanzamos en la lectura de las novelas de AP, tenemos la sensación de un viaje por la historia de la literatura universal. Luego de Chrétien de Troyes y los *romans courtois*, no podían faltar los libros de caballerías. El *Libro del famoso caballero Palmerín de Oliva y de sus grandes hechos* se menciona en Palmaverde, como enlace entre el mundo trovadoresco y la España del Siglo de Oro [27]. Más adelante encontramos una referencia al *Amadís de Gaula*, y en concreto al «capítulo en el que Oriana fue hecha dueña entre unas matas espesas, y luego los amantes aumentaron su gozo, tal (dice el texto) “como en los sanos y verdaderos amores acaescer suele”» [32]. Y aun otra a *Tirante el Blanco*, a propósito también de la edición que publicara Riquer [107].

También se interesó AP por la novela pastoril a propósito de la presencia en ella de la sextina provenzal (1970). Pero es la sentimental la que más tiempo le ha ocupado. El autor la denomina así frente a los escrúpulos mayores de otros estudiosos del género como Keith Whinnom o Dorothy Severin, que prefieren hablar de *ficción sentimental* o de *sentimental romance*. Para estos y otros críticos, la etiqueta de *novela* no puede aplicarse a unos relatos tan alejados de la realidad. Pero tal vez sea esa precisamente la razón por la cual AP los considera como novelas, el estar tan enraizados en el mundo idealista, que para él es el más novelesco. Se trata de novelas que miran de soslayo la realidad para crear otra tan válida como ella en el plano literario. Sabemos de la necesidad que sienten muchos novelistas contemporáneos por crear países y paisajes inexistentes en los que enmarcar sus tramas: la Yoknapatawpha de Faulkner, la Comala de Rulfo, el Macondo de García Márquez, la Región de Benet, etc. En todos estos casos se trata de espacios idealizados que los autores de los relatos caballerescos y sentimentales ya experimentaron con sus islas maravillosas, sus arcadias y otros *loci ameni*.

De este modo, la novela sentimental ocupa un apartado importante de la *Morfología*. AP ha atendido al *fundador* del género en la literatura castellana, Juan Rodríguez del Padrón, tanto en esta obra como en la introducción a la edición que del *Siervo libre de amor* hiciera para Cátedra Antonio Serrano de

Haro (1976). Ténganse en cuenta, además, sus estudios sobre Enea Silvio Piccolomini y su *Historia duorum amantium*, la epístola poética y la literatura epistolar; etc. El peso de las *Heroidas*, de Ovidio, es fundamental en Rodríguez del Padrón, y el recuerdo del epistolario ovidiano surge de cuando en cuando en las páginas novelescas del autor:

Dada la profesión de Lázaro me pareció oportuno que le recordase las epístolas de Ovidio recogidas en sus *Heroidas* y que tanto siguieron los autores medievales. [...] Mi interés era repasar las cartas conjuntadas en las *Heroidas* e incitar con alguna de ellas a que Lázaro le escribiera una epístola a Amelia. Si muchos enamorados se animaron con las *epistulae* de Ovidio lo podría hacer perfectamente Lázaro con su amada, y más siendo ambos latinos [*Metáfora*, 100].

Las *Heroidas* tuvieron excelente fortuna en la literatura española desde Padrón a Juan de Segura y su notabilísimo *Proceso de cartas de amores*, pasando por Diego de San Pedro. El relato más depurado de este último, *Cárcel de amor*, mereció los mayores elogios de AP por su atrevimiento en la *dispositio* y las técnicas del relato [1975: 271], así como por la novedosa *inventio* que despliega, según la cual la condición más singular del protagonista, Leriano, es su deseo de morir de amor. En su *Morfología*, AP subraya la estructura y la forma innovadoras de la *Cárcel de amor*:

El Auctor y Leriano aparecen identificados por participar en una común razón de *virtud courtois*. Esta comunión origina que el Auctor, en su función de personaje, realice su acción argumental de enlace entre Leriano y Laureola. Este enlace, en la acción narrativa, se realiza a través de la palabra oral y de la palabra escrita. Oralmente, el Auctor habla con Laureola *en nombre* de Leriano. ¿Sólo en nombre? Rápidamente se advierte que el Auctor (personaje) emite y recibe como el propio Leriano, *es* Leriano (si tuviese la posibilidad de acción del Auctor como personaje) [1975: 297].

Esta triple función que realiza el Auctor del relato en tanto a) intermediario ente la historia amorosa y el lector; b) intermediario entre Leriano y Laureola, y c)

como complemento interior de Leriano es de una traza moderna que no escapa al AP de la *Morfología*, que exactamente cuarenta años después la inserta en una novela de su invención. Me refiero a su *Glosa impertinente sobre Cárcel de amor*, su último texto publicado en este 2015.

En su *Morfología* la estudia con detalle, relacionándola con formas fronterizas como la novela griega o de aventuras bizantinas, y la novela pastoril. Como decíamos, AP no tiene ningún reparo en denominar a todos estos productos *novelas*, pues reúnen los requisitos básicos del género, entre ellos la tensión dramática y el componente histórico [1975: 195-197]. AP analiza algunos de los elementos que caracterizan estas distintas formas narrativas idealistas. Es curioso que parta del cronotopo del mar —como hiciera Bajtín— para tender un hilo entre dichas formas, y un puente entre las grandes epopeyas homéricas y obras como *Clareo y Florisea*, de Alonso Núñez de Reinoso; un cronotopo que es también atendido en las propias novelas de AP, como ha analizado Francisco José Montalbán [1990].

EN TERRENOS DE GARCILASO

Pero es naturalmente en la poesía donde mejor se advierte la inclinación idealizadora de AP. La dedicación sistemática —y devota— a Garcilaso, con libros, ediciones y multitud de artículos, es el mejor testigo del idealismo petrarquesco que profesa nuestro autor. Volviendo al artificial y, en ocasiones, sectario canon creado por la crítica española contemporánea, no se puede obviar que Garcilaso fue, durante los años de la inmediata posguerra, sinónimo de autor no comprometido, practicante de una poesía de evasión e, incluso, de connotaciones imperialistas en la línea de cierta política impulsada por el primer franquismo. Está de más recordar el impacto que tuvo en esos años la revista del llamado grupo de «Juventud creadora» titulada *Garcilaso* y que en seguida sería contrarrestada por los poetas agrupados en torno a la revista *Espadaña*. Juzgar a Garcilaso desde este binomio compromiso / evasión parece incomprensible desde nuestro punto de vista, pero los anacronismos no han afectado solo a la poesía;

también nuestro teatro del Siglo de Oro ha sufrido descalificaciones múltiples durante bastantes años por ser considerado —en la opinión de José Antonio Maravall— como un arte conservador y sumiso al poder de la monarquía y de la Iglesia.

Es *Lázaro* la primera novela de AP donde encontramos unos versos de Garcilaso, pertenecientes a su *Égloga I*:

¿Dó están agora aquellos claros ojos
que llevaban tras sí, como colgada,
mi alma, doquier que ellos se volvían?⁸

[*Lázaro*, 95]

La figura de Garcilaso es en el universo prietista, desde el punto de vista de la *inventio* narrativa, más decisiva que la del propio Petrarca, pues que en ella se reúnen no solo los elementos líricos e idealizadores que interesan al narrador sino también otros de mayor interés argumental, en tanto y cuanto el poeta toledano pudo desplegar una vida no solo contemplativa sino también activa, aunando el ejercicio de las letras con el de las armas. Estos serían los componentes que dan al personaje histórico un perfil más novelesco:

- Acción y personaje: un héroe que reúne las condiciones del poeta y el amante, pero al mismo tiempo las del soldado que muere en la guerra.
- Espacio / Tiempo: la España renacentista en su encrucijada con Italia, la cuna del Humanismo, a principios del siglo XVI.
- Temas: el amor, la amistad y la muerte, reunidos todos en el cancionero garcilasiano, junto a la creencia en el poder de la palabra sobre el tiempo.

⁸ Véase el comentario de Muñiz Muñiz, 2013.

En Garcilaso se fundirían también los dos grandes temas prietistas de la vida y la literatura, que intentó conciliar el Renacimiento, con su «vitalismo [...] de ir al mundo clásico no solo para descubrir textos y atender las exigencias filológicas, sino para convivir con la Antigüedad y conversar con ella en el ejemplo que ya había dado Petrarca escribiéndole cartas desde su siglo XIV a Homero, Virgilio, Cicerón, Séneca...» [Prieto, 2009: 42].

EL VIR DOCTUS ET FACETUS

AP abre su ensayo sobre la prosa del siglo XVI [1987] con un capítulo dedicado a analizar este *topos* renacentista, fundamental para tener una visión íntegra del fenómeno renacentista. Durante mucho tiempo las visiones que del Humanismo se daban escamoteaban los aspectos referidos al *ingenium*, el humor y el ejercicio de la *festivitas*. Es una carencia de casi toda la bibliografía española sobre el Renacimiento hasta fines del siglo pasado. Tal vez la enorme difusión del gran libro de Mijaíl Bajtín sobre François Rabelais, y la novela de Eco, *El nombre de la rosa* —en cierto modo, inspirada por aquel—, animara a desarrollar estos otros aspectos que, al igual que el género cómico en el teatro, no han merecido tanta atención como los géneros serios. El mencionado capítulo de *La prosa del siglo XVI* es una admirable síntesis de los principales hitos que tocan el lado más jocoso de la existencia, al margen de los sesudos tratados: Poggio Bracciolini, la literatura apotegmática, el ejemplo del *Decamerón*, las misceláneas... El párrafo final vale como resumen:

Era aquel tiempo de Poggio Bracciolini, con sus disputas, un tiempo que sentía el placer y sagacidad de vivir, y para él recogió lo que era voz, *renaciéndolo* en escritura y con un fin jocoso. Como tantos renacimientos que nuestro siglo XVI acogió en su saber, no puede decirse que fuera un renacimiento de corta vida [1987: 57].

Frente a la visión monológica que se ha tenido muy a menudo de la prosa renacentista, AP ha parafraseado por extenso las ideas de Giovanni Pontano y

Baldassare Castiglione acerca del *vir doctus et facetus*. Es esta segunda vertiente la que le ha hecho apreciar las facecias de Poggio y su amplio recorrido en la prosa renacentista española, tanto en misceláneas y libros de apotegmas como en los diálogos de traza lucianesca.

Tal binomio se advierte bien en la creación narrativa, si comparamos *Secretum* y *Boscán* con *Embajador* o *Palmaverde*. Dos facetas de una misma visión de la vida que, si en Petrarca no es posible encontrar, sí ocurre en su contemporáneo Boccaccio, cuyo mundo imaginario ya caracterizó Vittore Branca [1970] como una suerte de bifrontismo en virtud del cual confluían en él perspectivas diferentes y hasta antagónicas ante un mismo hecho: por ejemplo, si tomamos el tema de la mujer, la misoginia característica del discurso medieval — *Corvaccio*— y la visión profeminista de la *Elegia di madonna Fiammetta*.

En *Palmaverde* AP proyecta el *ingenium* humanístico, saltando de la Edad Media trovadoresca al Siglo de Oro y aun a los finales del siglo xx, como sucede con las menciones del profesor Enrique Tierno Galván y los divertidos bandos que como alcalde de Madrid promulgaba en el Madrid alegre y confiado de los años 80 [Garrote Bernal, 2005: 283].

Pero antes que *Palmaverde*, la azacaneada vida de Diego Hurtado de Mendoza ya había inspirado a AP páginas en que, a la visión idealista del mundo, suceden otras que acogen la *festivitas* renacentista: el mundo de las cortesanas que cantara el Aretino, las chufas de don Francesillo de Zúñiga, el bufón del emperador Carlos, las imposturas de Guevara, las *Coplas sobre las pestíferas bubas*, del doctor Villalobos, y es que:

Parece ser que don Diego alternaba ya en esta época versos de amor petrarquesco con coplas satíricas o burlonas, al tiempo que se mostraba como un versado cortesano no ya por la educación heredada sino por la lectura de preciosos manuscritos como el poema *Lo Balzino* del rimador Rogeri de Piacenza [*Embajador*, 20].

El itinerario investigador de AP le hace familiarizarse con lo que era el contrapunto del idealismo tal vez algo monológico del *vir doctus*. Castiglione y,

sobre todo, Giovanni Pontano, eran quienes con argumentos de mayor peso sancionaban con su *auctoritas* de íntegros humanistas el valor de la risa:

Don Diego alternaba así en la tertulia de Alessandro Spina sus saberes y afición a los libros con los comentarios mordaces y risueños, entre cuyos pliegues solía haber alguna dama. Era la propia actitud de vida que recomendaba Pontano [*Embajador*, 22].

AP juzga lejos de este concepto abierto y festivo de la vida a Erasmo de Rotterdam. Ni siquiera tiene en cuenta nuestro escritor la apertura mental que demuestra un libro como la *Stultitiae Laus*, donde el gran pensador holandés, jugando incluso con el nombre de Thomas More, da indicios de una actitud más abierta y desinhibida de la que se denuncia en *Embajador* [57]. La vida de Hurtado es un *exemplum* de *vir doctus et facetus* frente al carácter solo docto y serio de Erasmo:

Don Diego no procedió en ningún punto en su defensa del Emperador como Alfonso de Valdés y su maestro Erasmo, de quienes se aseguraba que en su vida cataron una hembra y no por virtud de castidad [*Embajador*, 97].

Por otro lado, Hurtado de Mendoza, a quien más de una vez se le ha atribuido la autoría sobre el *Lazarillo de Tormes*, es autor que se presta como pocos a aplicar sobre él la teoría del bifrontismo —de nuevo Branca— o del desdoblamiento de personalidad o juego de máscaras. En suma, una oportunidad de oro para mostrar a los lectores que el sentido festivo y hasta grotesco de la vida no resulta incompatible con los raptos idealizadores del amor:

La dedicación de don Diego a esta historia o vida de Lázaro de Tormes, con la que se divirtió muchas noches (y más dando referencias que alimentaran especulaciones eruditas), fue un tiempo que le apartó gozosamente de las preocupaciones de su cargo y hasta un poco de su obsesión por hallar a la dama cuyo rostro le había enamorado [*Embajador*, 78].

TEATRO ÁUREO

Escasa atención ha dedicado AP al teatro del Siglo de Oro, a pesar de haber escrito algunas obras y hasta intervenido como actor en representaciones juveniles en el paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras. Una de las comedias de Lope más acordes con sus imaginario es *El caballero de Olmedo*, donde advierte la *fusión mítica* que se da entre el autor y don Alonso. En *Lázaro*, la peripecia del personaje le evoca los versos de la gran tragicomedia

La muerte para aquel será terrible
con cuya vida acaba su memoria...

[*Lázaro*, 31]

Del cuarteto faltan los dos versos siguientes:

no para aquel cuya alabanza y gloria
con la muerte morir es imposible.

AP pone en relación a don Alonso con el mito de Aquiles, un ejemplo de vida que supera la muerte en razón de la fama: «Lope y su don Alonso aceptan, como Aquiles, la muerte que les dará nombre» [Prieto, 2009: 100].

No está lejos de la fusión prietista la que Federico García Lorca estableció con el caballero de la tragicomedia teniendo de por medio al torero Ignacio Sánchez Mejías. Lorca montó esta obra con su grupo universitario de La Barraca, tras la cogida mortal de Sánchez Mejías, y en la muerte del héroe lopesco —también torero— vio prefigurada la de su amigo.

DE LA ESTACIÓN ROMÁNTICA A JUAN RAMÓN

Idealismo platónico, humanismo... Álvaro Alonso añade un tercer elemento para la construcción de la poética prietista, el término *romántico*, que correspondería

con calificar el impulso moral que anima al autor, cuya estética «se resuelve [...] en una moral romántica del arrojo y la pasión». La creatividad literaria de nuestro escritor se relacionaría con la idea clásica de *virtus*, la virtud «entendida casi en su sentido etimológico de energía y vigor de ánimo» [2005: 466].

Diógenes es «la historia narrada por un joven que comienza su ilusionada vida en las Cortes de Cádiz de 1812 y acaba en Londres tristemente sin saber si su amada fue una realidad o un ensueño». Así reza la contracubierta de esta novela de AP, tal vez la más llena de acontecimientos históricos, todos referidos al cambiante y apasionante primer tercio del siglo XIX, a caballo entre la España y la Inglaterra del Romanticismo, y por donde desfilan los últimos grandes de la Ilustración y los primeros románticos: Martínez de la Rosa, Espronceda, Blanco White, Larra... Y también los románticos europeos, como Keats, Shelley, Byron y Leopardi. Otra excelente ocasión para vindicar los mundos ideales de libertad asociados al mito. Ya en las postrimerías del relato leemos esta nueva declaración de fe antirrealista:

Pero quería reincidir, pisar en la huella de la primera vez que Elvira y yo cruzamos Inglaterra en la aventura de los emigrados y establecerme como residente en la estación romántica perdida. Ningún realismo, con la sucesión de políticos nombrándose podría privarme de la hermosa ficción de un mundo virgen. Sé que entonces recordé que la nueva generación romántica de Shelley, Keats o Byron realizó su gran producción poética fuera de Inglaterra, como emigrados que supieron del mito [*Diógenes*, 232].

Es una interpretación del romanticismo —sin duda, el inglés y el italiano son muy superiores al español— que en nuestros días ha tenido grandes valedores como el crítico Rafael Argullol o el poeta Antonio Colinas [2008]. El romanticismo es la última estación del viaje de AP por la literatura. O la penúltima, si incluimos también a Juan Ramón Jiménez, otra devoción que lo aleja de las corrientes sociales del siglo XX. De un ensayo de AP sobre Juan Ramón extraigo el siguiente fragmento. Si el lector cambia el nombre del poeta por el del novelista, y sustituye las palabras *poesía* y *poética* por *novela* y

novelística, el retrato del poeta de Moguer se trueca en certero autorretrato de nuestro escritor:

Juan Ramón plegó su vida a un vivir en poesía (un vivir fiel y exigente como jamás se dio en otro poeta), amando la soledad y el silencio, necesitando imperiosamente para su vaciarse en el verso. En busca de este vivir en poesía, Juan Ramón se construye su mundo personal, en el que la naturaleza, la vida ajena solo penetran a través de aquello que él necesita y purifica. Frente a una tendencia poética extrovertida, todo lo colectiva o popular que la poesía puede serlo, Juan Ramón representa el intimismo y la individualidad, ese darse a la inmensa minoría que comprenderá admirablemente Jorge Guillén y que concuerda con el «para ti lo escribo» [...] que expresara Bécquer en la I de sus Cartas [Prieto, 1975: 211].

APOLOGÍA DEL HUMANISMO

Toda esta exégesis creadora de una literatura idealista que echa sus raíces en la filosofía platónica no es, en el fondo, sino una gran apología de la tradición humanística. En este sentido, la *novelística* de AP aparece definida por su naturaleza eminentemente elegíaca. Lamentación de una pérdida, que empieza por el abandono de los estudios clásicos, del griego y el latín:

Es absurdo —comentaba— que una disciplina que cuenta, por tradición, con los mejores docentes europeos y los más privilegiados alumnos se esté hundiendo debido a los intereses de una sociedad que cabalga hacia el final del humanismo [*Horacio*, 143].

Y todavía un poco más adelante, a propósito de otro personaje llamado Lázaro hace de la civilización latina frente a la irrupción de los bárbaros:

Lázaro me protestaba del abandono escolar por la lengua y cultura clásicas y yo no lograba evadirme de los gritos reivindicativos de Claudia queriendo escapar del olvido en el que la había encerrado mentalmente [148].

Esto lo lleva en no pocas ocasiones a desmerecer el presente frente a un pasado idealizado. La crítica de los tiempos actuales, originada por cualquier grande o pequeño pretexto, es constante en sus novelas, como una suerte de guiño a un lector que sabe recrearse en las excelencias del pasado:

Un anuncio del cambio de los tiempos me lo proporcionó pronto el hecho de que mi maestro en economía era idiota en lenguas clásicas y muy canijo contemplador de la naturaleza, especialmente de aquella que da entorno al amor [*Palmaverde*, 6].

Los tiempos —siglo I d.C., Renacimiento y siglo XXI— se funden cuando de denunciar la barbarie se trata:

Pienso, Hilario, viejo amigo, si con estos Herodes y Poncio Pilatos, no ejercería algo el propio Augusto de adivino con cuya admiración era normal su estado de amargura en el que se encontraba, como tú y yo lo estuvimos tantas veces ante la destrucción del humanismo que se nos venía encima y pronosticábamos como nefasta realidad [*Cartas*, 17].

Y, en fin, es el humanismo visto como esa continuidad en la que se inscribe el autor, deseoso de entrar mediante su palabra en esa cadena de hitos, como menciona en *Secretum*:

Deseaba quedarme, ser palabra contra el olvido, como lo había deseado la antigüedad, como fueron palabra Horacio o Virgilio. Entonces acercaba mi deseo de salvación en palabra a esa antigüedad, para rescatarla de la transgresión medieval, y en esa participación descubría (renacía) el *Pro Archia* de Cicerón para la vida. No era un acto erudito sino de vida (y hubiera querido congelarlo en las mentes de los gramáticos, encerrados en puerilidades de números.) Era renacerlos con mi tiempo (a mis hermanos Virgilio, Tito Livio, Catulo...) como yo deseaba ser renacido en un tiempo futuro. Sembrar esa continuidad que es humanismo [*Secretum*, 48].

Saberes perdidos, tradición quebrada por el peso de la realidad, el positivismo, el materialismo. En *Cartas* los dos protagonistas se duelen de la desaparición trágica de unos valores universitarios —universales— que fueron un día y que hoy aparecen condicionados por otros intereses espurios:

Ya, ya sé que esa universidad también se marchó al igual que fuimos desapareciendo nosotros, asfixiada ella por los problemas económicos y un falso progresismo, invitado de la corrupción [*Cartas*, 72].

5. DESLINDE PARATEXTUAL: LOS TÍTULOS DE LAS NOVELAS

La mayoría de los títulos de las novelas de AP testimonian esta filosofía idealista, bien en su versión clásica, bien en su versión renacentista. Muchos de ellos ratifican, a su vez, la actitud antirrealista en que ha gustado moverse siempre el autor. Son varios los que incluyen nombres de persona: Lázaro, Palmaverde, Boscán y Garcilaso, Horacio, Diógenes. Los cuatro últimos son claramente indicativos de la materia histórica que caracteriza el quehacer narrativo de AP. Por una parte, el filósofo cínico Diógenes, y, por otra, el de Horacio, buen representante del mundo clásico; Boscán y Garcilaso, como máximos representantes del petrarquismo español. El de Palmaverde, personaje no histórico, introduce una dimensión lúdica, la propia del *vir* no solo *doctus* sino también *facetus*, que el autor ha ido potenciando en sus novelas de los años 90. Lázaro es nombre de resonancias míticas, y el de condición más simbólica. Este mito cristiano ha interesado a poetas y dramaturgos de la contemporaneidad: Rainer Maria Rilke, Luis Cernuda, Leopoldo Panero, José Ángel Valente, Antonio Buero Vallejo... Es el símbolo del hombre que resucita, acaso el que mejor representa el anhelo del novelista por sobrevivir mediante la palabra. Algunos topónimos aparecen también: dos de abolengo clásico: Ilitia y Quíos, la patria chica de Homero; uno, más actual y urbano: Argüelles, el barrio universitario del

autor durante los años 50, personificado en el sintagma del título: *Buenas noches, Argüelles*.

Son abundantes los títulos de carácter metaliterario: *Elegía por una esperanza*, *Carta sin tiempo*, *La desatada historia del caballero Palmaverde*, *Libro de Boscán y Garcilaso*, *Carta a un viejo amigo difunto*, *Glosa impertinente sobre Cárcel de amor*. Veámoslos con detalle: el de *Elegía*, como se ha indicado con anterioridad, es más que sintomático del imaginario de AP. *Elegía* en su sentido amplio de lamento por la muerte de la cultura humanística con todos sus valores, y también en el más estricto que lo relaciona con la muerte, tan presente en la narrativa prietista, tal como quiere María Hernández Esteban:

La muerte queda ya instalada en su novelística no solo como angustioso o inexorable desenlace, sino como conflicto vertebral, como fórmula de contener el universo humano [2002: 384].

Sin embargo, lejos de abocar a una conclusión existencial pesimista, la visión del mundo en AP se resuelve siempre de forma que diríamos si no optimista, sí esperanzada. De él pudiera decirse, como en el caso de Buero Vallejo, que la tragedia va siempre contrapesada con la esperanza que se abre al final de las obras.

Carta sin tiempo, *Cartas a un viejo amigo difunto*... La epistolaridad vertebra toda la obra de AP, tanto la crítica como la ficción. Según Spang, la modalidad epistolar ofrece la posibilidad de un polifacetismo muy del gusto de los novelistas históricos contemporáneos, muy adecuado, por otra parte, al tipo antiilusionista con su afán de parcelación y alienación [1995: 96]⁹. La carta es el símbolo más alto de la comunicación humanística perdida y es también el medio más idóneo no solo para superar las distancias espaciales sino también para anular las del tiempo y vencer su trágico sino [Algaba, 2005]. Mientras que en el segundo título —*Cartas a un viejo amigo difunto*— la carta va unida a la muerte,

⁹ Es procedimiento que aparece en otras novelas históricas, como la excelente de Thornton Wilder, *Los idus de marzo*.

pues implica un destinatario ya desaparecido, en el primero —*Carta sin tiempo*— alude a un mundo atemporal, tal vez el ideal mayor que persigue el escritor. *Elegía y carta*: dos formas no tan separadas, como ocurre con la elegía poética renacentista. El caso más emblemático es el de la Elegía I de Garcilaso de la Vega, dirigida al duque de Alba «en la muerte de don Bernaldino de Toledo». Sus tercetos finales reúnen el tema de la brevedad de la vida, la fusión de los tiempos, de un modo que parece sintetizar el mundo de nuestro autor:

Mira la tierra, el mar que la contiene,
todo lo cual por un pequeño punto
a respeto del cielo juzga y tiene;
puesta la vista en aquel gran trasunto
y espejo do se muestra lo pasado
con lo futuro y lo presente junto,
el tiempo que a tu vida limitado
d'allá arriba t'está, Fernando, mira,
y allí ve tu lugar ya deputado.

[vv.280-289]¹⁰

Por otra parte, en ninguna de las novelas tituladas como cartas se soslaya la estructura profunda horaciana que en ellas subyace, como conviene a la gravedad de un género que tanta trascendencia tuvo en la lírica de los siglos de oro desde Garcilaso y Aldana a Quevedo y Fernández de Andrada.

«¿Acaso tú, Hilario, viejo amigo, podrías asegurarme que mañana alguien atenderá mi palabra?» [*Carta*, 9]. Así comienza esta novela epistolar que pone en imposible comunicación, más allá de la muerte, a dos seguidores de la fe humanística. El autor reivindica la comunicación epistolar incluso en su soporte físico mismo, en estos tiempos del correo electrónico. Piénsese en la cantidad de comunicación escrita que, por efectos de la tecnología, se está perdiendo ya de manera irremisible: «¿Quién escribe ahora cartas y a mano, cuando tantos medios

¹⁰ Cito por la edición de AP, registrada en la Bibliografía secundaria.

mecánicos, negadores de la escritura, se le ofrecen?» [21].¹¹ La reflexión coincide con la del filósofo Félix Duque cuando comenta la *Carta sobre el humanismo*, de Heidegger:

Estamos entrando en una sociedad post-literaria, o sea, *post-epistolar* y, por ende, *post-humanista*. La literatura no es ya portadora del *espíritu nacional*, entre otras cosas porque —como mostró con creces la actitud de muchos jóvenes americanos ante la guerra del Vietnam— ya no se cree en tan estupendo *Volksgeist* [Duque, 2002: 128].

Secretum: AP lleva al título de una de sus novelas más ambiciosas y experimentales el diálogo de Francesco Petrarca con san Agustín. Lo mantiene en su latín originario, para imbuirlo de autenticidad y también de misterio teniendo en cuenta que la mayoría del público de entonces —cuando se publicó— y de ahora desconoce esa referencia cultural. El poeta italiano es eje de toda la poética narrativa de AP; también de su obra crítica. La concepción de sus *Rime* como *canzoniere*, esto es, como historia sentimental es clave para entender la propia concepción narrativa, y las conexiones líricas de esta novela han sido señaladas en alguna ocasión, y a ellas volveremos más abajo.

De todas las novelas de AP tal vez sea *Secretum* la de estructura más compleja en cuanto a su configuración formal y estructural. No es extraño, pues, en cierto modo rinde culto a la experimentación narrativa propia de los años en que fue escrita, los primeros 70. Por entonces aparecieron novelas de traza tan experimentalista como *Reivindicación del conde don Julián* (1970), de Juan Goytisolo, *La saga/fuga de JB* (1972), de Gonzalo Torrente Ballester, *Oficio de tinieblas* (1973), de Camilo José Cela, *Si te dicen que caí* (1973), de Juan Marsé, o *Escuela de mandarines* (1974), de Miguel Espinosa. Aun así, en *Secretum* domina la estructura lírico-autobiográfica. Como muy bien ha analizado María del Mar Alférez, la poética idealista de AP no podía sino rendir homenaje a Petrarca, tronco vertebrador de la obra prietista en sus dos facetas, la creativa y la crítica.

¹¹ «[...] En el fondo escribirte epístolas es escribirme a mí mismo, puede que intentar conversar» [*Cartas*, 160].

La novela se basa en la poesía petrarquista, y, como bien ha señalado María del Mar Alférez, en seguida «comprendemos que estamos leyendo la novela de una canción» [2012: 11]. Si las *Rime* pueden leerse como un cancionero autobiográfico —con estructura narrativa de historia sentimental—, se comprenderá que el paso de lo lírico a lo narrativo sea más bien sencillo. Por otro lado, el *Secretum* de Petrarca es un diálogo con san Agustín, y la obra principal del santo es —como es sabido— sus *Confesiones*, obra con la que inicia un género de largo alcance, que culmina en Rousseau y a la que María Zambrano dedicó un ensayo definitivo (*La confesión*). Por tanto, «si la ficción narrativa —seguimos apoyándonos en Alférez— podría hacer pensar que estamos ante una obra de ciencia ficción, planteada en un futuro incierto, una lectura más profunda nos hace desechar esta idea. De hecho la novela de AP es más bien una autobiografía, al modo de las *Confesiones* de san Agustín. Una autobiografía poética en la que el autor desvela su secreto, como lo hace Petrarca en una obra de la que AP toma su título [2012: 21].

La novela de Boscán y Garcilaso lleva el título de *Libro*, tal vez la expresión más sencilla y pura para designar el hecho artístico de la obra literaria, pues que comprende no solo el contenido sino también el continente; lo espiritual y su soporte material. AP se enorgullece con razón de poseer una importantísima biblioteca, de la que solía llevar a clase algunos ejemplares para leer en ellos los textos que comentaba a los estudiantes, como testimonia Amelia, un personaje de su *Invención*, donde el autor se esconde tras la máscara de Lino Martín:

—Frecuentemente [...] Lino Martín nos llevaba a clase textos editados en la época de los autores a quienes explicaba. Nos llevaba, por ejemplo, la edición de las poesías de fray Luis de León hecha por Quevedo, Madrid, 1631, que era una edición casi de bolsillo, y nos dejaba que la tocáramos e inspeccionásemos pasándola de mano en mano. Mientras, él explicaba alguna de las vicisitudes de tal edición, aparecida también en Milán el mismo año, cuando la fama de fray Luis se había extendido [*Invención*, 82].

Era una forma de mostrar físicamente el hilo que unía la contemporaneidad a aquel tiempo de referencia. Libro como singularidad de la obra literaria, y libros como pluralidad que va formando la biblioteca como símbolo del humanismo globalizador:

Explicaba don Diego cómo del amor a la materia o forma física de sus libros transcendía el amor de sus contenidos, y cómo era importante tener las copias manuscritas o las ediciones más cercanas al tiempo de los autores porque así se alcanzaba, desde la materia, la vida que compartieron y que ellos dejaron escénicamente en su escritura para testimoniar fragmentos de la humanidad [*Embajador*, 87].

Era una vida, la de sus libros, con la que había vivido largamente don Diego, aventurando experiencias, cubriéndose de sorpresas y anticipándose a los hechos. Y sentía ahora que aquel saber, mensajero de la antigüedad, lo había perdido por atender excesivamente un presente que se movería hacia la nada si no lo fijaba como fragmento de la eternidad. Fuese así don Diego a la librería y comenzó a tomar entre sus manos los libros y siguió con ellos esperando el calor de la vida [*Embajador*, 157].

En casi todas sus novelas puede apreciarse ese amor por el libro, los libros, los libreros (Bázquez, Bardón), que sin embargo nada tiene que ver con el sentido coleccionista y superficial, por no decir maníaco, del bibliófilo al uso, sino que está vinculado al mismo sentimiento elegíaco que suscita la desaparición del humanismo, una suerte de mundo en extinción, cuyo mejor símbolo sea tal vez la madrileña cuesta de Moyano:

Probablemente, también la cuesta de Moyano perteneciera a un mundo que se perdía y yo la encajaba dentro de ese pasado que me ofrecía la medida del tiempo [*Invencción*, 11].

En esta misma novela vemos al autor reflejado en el espejo del libro —*Tres pisadas de hombre*— que encuentra el protagonista de *Invencción* mientras espera a un amigo. Obsérvese la entrañable osadía de la personificación, mediante la cual el libro se humaniza cuando el personaje lo toma en sus manos:

Continué disimulando y me paré ante otro puesto de libros. Paseé la vista por las cubiertas, algunas rotas, que enfundaban con su vejez los textos. En un lateral, colocados verticalmente, se alineaba una fila silenciosa de ejemplares uniformados. Creció en mí la sensación de que estaban marginados, como tanto tiempo lo estuve yo, y sentí una estúpida tristeza. *Alargué el brazo y liberé a un libro de su anónima y silenciosa fila. Creo que, extrañamente, percibí un latido de agradecimiento por parte suya, como si se cumpliera un afortunado encuentro.* Estoy seguro de que ello me animó a abrir el libro y mover sus hojas, tal como veía realizar a los habituales visitantes [*Invencción*, 12-13; subrayado mío].

El sema de la temporalidad es el más presente en los títulos de las novelas de AP: *Buenas noches, Argüelles, Carta sin tiempo, La plaza de la memoria, La lluvia del tiempo, Desprendido ayer...* En otros, aunque no sea tan evidente, la idea del tiempo está implícita: *Vuelve atrás, Lázaro, Prólogo a una muerte, La metáfora inacabada, Reliquias de la llama...* Sin duda, el que mejor recoge la omnipresencia temporal en la novelística del autor es *La plaza de la memoria*: un auténtico e integral cronotopo, porque los recuerdos tamizados por la memoria se congregan en un centro más espiritual que físico: la plaza, el lugar a donde confluyen los viejos fantasmas, los queridos personajes, las situaciones añoradas por la memoria. Es un título que implica mucho de encrucijada y de síntesis:

En *La plaza de la memoria* se hacen presentes, de distintas formas, las novelas anteriores de AP, a la vez que en embrión vemos otras futuras. Nos encontramos con motivos, situaciones, palabras, personajes, títulos y citas directas que hacen recorrer la trayectoria del autor [Colón Calderón, 2005: 321].

La obsesión temporal se traduce de modo metafórico en los sintagmas *La lluvia del tiempo* y *Reliquias de la llama*. Fluir del tiempo en la metáfora del agua torrencial y también en la del fuego que se extingue y del que solo quedan rescoldos.

Un sema espacial tiene, además de *Encuentro en Ilitia* y *El ciego de Quíos*, *Isla Blanca*. En *Quíos* aparece Feacia, «la primera utopía creada por la palabra humana» [378]; elemento utópico que también aparece en *Isla Blanca* [Algaba, 2005] y en la evocación de la isla artúrica de Avalón, en *Glosa impertinente sobre Cárcel de amor*.

Por último, los títulos nos hablan, a su vez, de formas literarias y narrativas: tras el nombre de Homero, está la poesía épica griega; tras el de Horacio, la poesía latina. La *Glosa impertinente sobre Cárcel de amor* lleva implícita la estructura epistolar, que llena dos novelas completas, como se ha indicado. Ambas formas autobiográficas nos ponen tras la pista de la cuestión de los géneros en la narrativa de AP, que se resuelve siempre de una manera mixta, de acuerdo con el modelo renacentista de miscelánea o el clásico de la *satura*; tratado, ensayo, diálogo, epístola, cuento, poesía... Acertó Dámaso Santos cuando aún no concluida la primera etapa creadora del autor, definió así la novelística de AP:

Su novelística es poesía lírica que se realiza narrativamente tras una visión dramática, trágica, del tema en lo interior del novelista. Es la fuerza del lenguaje —el lenguaje como salvación, como afirmación de la vida, del mundo, de la cultura— lo que opera sobre nosotros, los lectores, con las mínimas apoyaturas —o ninguna o destruidas— tradicionales para la comunicabilidad en el género [1972: 13].

En la primera frase de la cita se reúnen, justamente, los tres grandes géneros: narrativa, lírica y teatro. Aun no habiendo publicado poesía, hay en las novelas de AP una fijación casi obsesiva por asegurar la presencia del yo lírico y autobiográfico en el relato, para lo cual encuentra ascendientes contemporáneos en grandes narradores como Proust o Gide:

La mayoría de los buenos escritores estaban proyectados biográficamente en sus escritos, que en el fondo eran parcialmente unas memorias disimuladas por la ficción que frecuentemente las animaba. ¿Acaso no lo había confirmado Marcel Proust con la

variedad de argumentos y personajes en los que fue inventándose y existiéndose? Haciéndose historia y ofreciéndose en ella, al igual que tantos novelistas [*Cartas*, 188].

A veces —regresé al argumento— la biografía adopta la presentación de diario como sucede con los escritos de André Gide, redactados a lo largo de muchos años, que sacan a la luz sus contradicciones entre el placer y el deber [*Cartas*, 184].

Tanto Proust como Gide han sido considerados dos referentes imprescindibles de la *novela lírica*, forma de amplio e intenso desarrollo en el siglo XX.

Aun tratando de una materia propicia el desahogo lírico, no suele AP desbordar la contención narrativa. Sin apenas historia argumental, el narrador quiere centrar al lector en lo que considera esencial, más que envolverlo en una prosa alambicada («sonajero», la llamó Juan Marsé a propósito de cierto célebre prosista). En esto su oficio de narrador lo asemeja más a un Baroja que aun Valle-Inclán o, incluso, su tan admirado Miró. Lo que no obsta para que, en ocasiones puntuales, los fragmentos narrativos se conviertan en pequeños poemas en prosa, como sucede en este de *Secretum* a propósito de uno de sus *topoi* más recurridos, el mar, por cierto otra coincidencia con Baroja, que sabe volar por encima de su habitual y austera prosa realista ante momento únicos, por ejemplo, cuando se encuentra ante el misterio del mar (recuérdese *Las inquietudes de Shanti Andía* o cualquiera de las novelas de la trilogía *El mar*) [Montalbán Rodríguez, 1990]. En este fragmento de *Secretum* AP se deja llevar de la mano de otro enamorado del mar, en este caso el gran Juan Ramón Jiménez, de quien menciona alguno de los versos de su *Diario de un poeta recién casado*:

Me vuelvo hacia el mar, hacia un mar en el que no está ella. «¡Qué plenitud de soledad, mar solo!». Pero es difícil acercarte la palabra que está en ella, que es ella, y por la que el sol tuvo mi piel y mis años se detuvieron. Y estás aquí, mar, frente a mí, con tu infinitud, con tu eterno asomarte en cada instante a todas las orillas. Con tu ser de siglos y hacerte siglos cotidianamente que ya ningún hombre mide en contraste (y admira) porque también el hombre se hizo eterno. Tú, mar, que me sabes («ya estamos solos mi corazón

y el mar») y en cuyo sonido unos viejos lais conjugaron en contraste Amor y Muerte. Porque tú sabes, mar, sabiéndome en profundo, que se amaba intensamente para vencer la muerte, para retar con la palabra la sombra del olvido que la muerte amenazaba. Dejarse tan en amor en la palabra que muerte se llevara tan solo una piel envejecida y unos huesos. Hasta poder sentir, mar, que era hermoso morir porque era el riesgo más bello (y más triste) dejar tras sí la palabra en competencia con la muerte. Tú sabes, mar, por qué escogí morir y cómo tengo «adiós» agrietando mis labios en surco. Y estoy diciendo mar para pedirte la palabra y que en ella me encuentren sus ojos cuando ya sea olvido en su memoria. Y que en ella sea porque es ella mi palabra [*Secretum*, 266].

«A la inmensa minoría siempre», reza la famosa dedicatoria de Juan Ramón que tan encontradas reacciones suscitó entre los poetas de varias generaciones. Siendo para él la poesía un «estado de gracia», se enorgullecía de que solo estuviera al alcance de unos pocos. Toda la obra narrativa de AP, canto y elegía de la tradición humanística, parece dirigida también a ese círculo reducido de lectores en los que sigue alentando el deseo de conocimiento y belleza.

PRIMERA PARTE

ANTONIO PRIETO Y LA NOVELA HISTÓRICA

6. ACERCA DE UN GÉNERO DE ÉXITO

No pretendo desarrollar aquí una poética de la novela histórica; ni siquiera comentar la mucha bibliografía que sobre el género ha aparecido desde Manzoni y Lukács a nuestros días [Amado Alonso, 1942; Ciplijauskaitė, 1981; Díaz de Alda, 1996; Fernández Prieto, 1998; Salvador Miguel, 2001; García Gual, 2002; Spang, 1995; Romera Castillo, 1996; G. Gullón, 2000; Díaz Navarro, 2013; por limitarnos solo a la bibliografía española]. Mi intención es dar solo algunos apuntes acerca de un género narrativo que goza de un inmejorable estado de salud desde hace mucho tiempo y sigue gozándolo en la actualidad, y ver cuál es el lugar de AP en su trayecto y también en esta época que algunos dan en llamar de la Posmodernidad.

Valgan, en primer lugar, una serie de notas sobre la reciente historia de la novela histórica. Santos Sanz Villanueva, en un minucioso catálogo, ha registrado entre 1975 y 2000 la friolera de cuatrocientas novelas históricas en español [2006]. Una serie de circunstancias sociopolíticas han influido en el florecimiento que el género ha experimentado en los últimos cuarenta años. Abstraigámonos ahora del papel desempeñado por AP, aunque bueno será dejar anotado que su novela de *cornice* petrarquista, *Secretum*, se publica en una fecha tan temprana como 1972. Son, en efecto, numerosas las novelas de temática o ambientación histórica que aparecen a partir de 1975. Podría presumirse que, puesto que una buena parte de la verdad histórica les había sido sustraída a los españoles durante el franquismo, este *revival* era hasta cierto punto lógico. En cierta forma, se trataba de contradecir desde la ficción narrativa la presunta verdad que había

propagado la historiografía oficial. Mas no por el hecho de pasar a un régimen de libertades, la manipulación y la tergiversación históricas han desaparecido; antes bien, en muchos casos han aumentado. Como es sabido, la novela histórica es un producto del romanticismo vinculado a la exaltación de los nacionalismos. Con la llegada de la democracia, los nacionalismos periféricos han aflorado en España y con ellos la construcción de *relatos*—en terminología de la nueva historiografía—sustratos míticos y legendarios, más que históricos. Ya en 1980 relacionaba AP la España de entonces con la del Romanticismo, dos épocas ambas que, como todas las de crisis, llamaban a las puertas de la Historia:

[...] Algunos movimientos de nuestra actualidad están repitiendo accidentes de un pasado más o menos romántico, como la exaltación de las libertades, la precipitación de vivir, la hiperbolización regionalista o la curiosidad histórica [1980: 46].

Al calor de ese *revival* nacionalista neorromántico, pero naturalmente no solo por él, porque son otras las circunstancias que entonces sirvieron para impulsarla, crece la novela histórica, como antes no había ocurrido en ninguna otra época. Efectivamente, durante los años de la Transición, numerosas novelas históricas poblaron el panorama narrativo español: *En el día de hoy* (1976), de Jesús Torbado, *La novia judía* (1977), de Leopoldo Azancot, *Extramuros* (1979), de Jesús Fernández Santos, *Volavérunt* (1982), de Enrique Larreta, *El rapto del santo Grial* (1984), de Paloma Díaz Mas, *En busca del unicornio* (1987), de Juan Eslava Galán, *Decidme, ¿quién mató al conde?* (1987), de Néstor Luján, *Los motivos de Circe*, de Lourdes Ortiz, *La tabla de Flandes* (1990), de Arturo Pérez Reverte, *Crónica del rey pasmado* (1990), de Gonzalo Torrente Ballester, *El caballero de Sajonia* (1991), de Juan Benet, *Leyenda del César visionario* (1991), de Francisco Umbral, *El mudejarillo* (1992), de José Jiménez Lozano...

La Guerra Civil y sus consecuencias se llevan la palma en cuanto a las preferencias de los novelistas históricos. Desde luego, no era la primera vez que se intentaba ficcionalizar el conflicto desde una imposible imparcialidad o, simplemente, tomando partido por el bando vencedor, como ocurría en la exitosa

trilogía de José María Gironella, *Los cipreses creen en Dios* (1953), o la estupenda novela de Agustín de Foxá —sin duda, muy superior a aquella—, *Madrid, de corte a checa* (1938). Desde el lado de los vencidos no pueden sino recordarse las excelentes y ambiciosas obras de Arturo Barea (*La forja de un rebelde*, 1951), los *Campos* de Max Aub (1943-1968), o la *Crónica del alba* (1942), de Ramón J. Sender, además de algún meritorio ejemplo del interior, como *Las últimas banderas* (1967), de Ángel María de Lera.

La lista no pretende ser exhaustiva; tan solo indicativa de cómo esta ola de novelas históricas arrastró a autores muy distintos, algunos tan aparentemente alejados de cualquier veleidad populista, como el exquisito Benet o el exigente Torrente Ballester. La novela histórica resultaba atractiva tanto para unos como para otros, bien que la ambición estética no sea la misma en todos los casos. Fernández Santos logró páginas antológicas en su *Extramuros*, llevada al cine por Josefina Molina. Algo parecido podría decirse de un novelista hoy olvidado, Leopoldo Azancot, que propuso en dos de sus primeras novelas —*La novia judía* y *Fátima*— una sugerente mirada por el pasado de Al-Andalus, visto desde la perspectiva hispano-hebrea e hispano-árabe. Por cierto, que esta materia ha dado también para no pocas figuraciones de marcada significación ideológica. En este sentido, todos estos relatos llevan la marca ideológica de los ensayos históricos de Américo Castro sobre la España de las tres culturas y religiones. A veces, cayendo en lamentables falsificaciones. El arabista Serafín Fanjul, nada partidario de la que Eugenio Asensio llamara «la España imaginada de Américo Castro», ha denunciado tales excesos y disparates. Es cierto que habría que distinguir entre quienes apelan a esa visión ideológica aunque no escriban novelas históricas, como es el caso de Juan Goytisolo (*Reivindicación del conde don Julián*), de otros escritores de éxito, como Antonio Gala, autor de *El manuscrito carmesí* (1990), que Fanjul denuncia sin contemplaciones como un intento desbarrado de construir un pasado mítico que solo por el hecho de ser anticristiano presentaría una cara fascinante. Para este crítico, tal actitud permanece embarrancada «en la misma fosa de prejuicios políticos, sin que, en especial desde la perspectiva de *izquierda*, se haya producido avance alguno en pro de una racionalización de los fenómenos

históricos, en procura de una cierta y necesaria desmitificación que no divida el pasado en buenos y malos, sino que intente —y reconozca que solo intenta, sin catecismos *progres*— conocer y comprender» [Fanjul, 2006: 303]. Esto sería también aplicable a otras novelas extranjeras, así el *best seller* *El último judío* (1993), de Noah Gordon, surgida al calor del sionismo y de la instauración del Estado de Israel.

En verdad, si la historia resulta tan manipulable en manos incluso de los historiadores, ¿por qué se habría de ser más severo con los novelistas, que al fin y al cabo no tienen otra responsabilidad que aplicar al texto su imaginación? El mencionado caso de la Guerra Civil merecería una monografía para ver los desequilibrios que producen las ideologías aplicadas a la reconstrucción del pasado; toda una gama de maniqueísmos a veces no poco infantiloides o buenistas¹². En más de un caso se debería haber tenido muy presente la cita de Tácito que Robert Graves pone al frente de su *Yo, Claudio*:

Una historia que fue sometida a toda clase de tergiversaciones, no solo por parte de quienes entonces vivían, sino también en tiempos posteriores; porque es lo cierto que toda transición de prominente importancia está envuelta en la duda y la oscuridad. Mientras unos tienen por hechos ciertos los rumores más precarios, otros convierten los hechos en falsedades. Y unos y otros son exagerados por la posteridad [*Claudio*, 7].

En fin, los años siguientes vinieron a poner cierto orden en la práctica de la novela histórica, que con alguna notable excepción —*El hereje* (1998), de Miguel Delibes— volvió a manos de sus más fieles, como Pérez Reverte, cuya incursión en el género merecería una atención que aquí no podemos dedicarle. Baste decir que, si a menudo la crítica universitaria suele despachar sus novelas con bastante displicencia, el esfuerzo de este novelista por construir un discurso narrativo de

¹² A propósito de la novelística histórica sobre la Guerra Civil véase todo lo que ha dado de sí este que ya es un género en Bertrand de Muñoz [1996]. Sobre las novelas históricas de ambientación medieval, véase Gómez Redondo [2006], y la tesis de Isabelle Touton, *L'image du Siècle d'Or dans le roman historique espagnol du dernier quart du XX^e siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2004.

carácter histórico no es nada desdeñable. Conscientemente, el autor se ha desmarcado del discurso dominante de la narrativa de minorías, para brindar una opción alternativa que encuentra en lo histórico una materia amena para atraer la atención de millones de lectores. Por lo demás, su discurso narrativo no está siempre ayuno de reflexión, como lo demuestra su título más ambicioso al respecto, *El club Dumas* (1993). Su práctica del género lleva en sí un alto grado de compromiso didáctico, dicho sea en el buen sentido de la palabra; un compromiso que lo lleva a enlazar su tarea narrativa con la de un autor como Galdós en sus *Episodios nacionales*. Novelas como la dedicada a la batalla de Trafalgar (*Cabo Trafalgar*, 2005) o la más reciente sobre los ilustrados españoles (*Hombres buenos*, 2015), se caracterizan por un firme compromiso con la historia, al margen de las imposturas que, sobre ella, se han ido introduciendo en los últimos años.

El interés por jugar con la historia y la ficción es un buen reclamo para cualquier novelista. Una corriente norteamericana ha creado el neologismo *faction* (mezcla de *fact* y *fiction*), para un tipo de relato que combina hechos comprobados con otros imaginados, aunque de gran verosimilitud. Entre nosotros, es Javier Cercas uno de sus más exitosos cultivadores con su tan celebrada *Soldados de Salamina* (2001), con la guerra de por medio y la increíble peripecia corrida por el escritor falangista Rafael Sánchez Mazas como hilo argumental. Cercas ha aplicado esta misma metodología a un libro posterior, *Anatomía de un instante* (2009), sobre el golpe de estado del 23 de febrero de 1981. En relación con la licitud de introducir lo ficcional en un relato presuntamente histórico se ha creado una polémica posterior no poco entretenida, con Arcadi Espada como provocativo interlocutor.¹³

Pero no se entendería esta gran difusión de la novela histórica en España sin tener en cuenta su desarrollo fuera de nuestras fronteras. Son dos *best sellers* europeos de gran calidad los que hicieron disparar el interés de los narradores

¹³ Está en prensa un libro que puede aportar mucho a este dominio fronterizo entre verdad y ficción, como sugiere el título: *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica actual (2000-2015)*, Barcelona, Anthropos, 2015.

españoles por la novela histórica. Me refiero a las *Mémoires d'Adriano* (1951), de Marguerite Yourcenar, e *Il nome della rosa* (1980), de Umberto Eco, a las que podría unirse el redescubrimiento —por la serie de televisiva— de *I, Claudio* (1934), de Robert Graves. Por razones evidentes, es la exitosa novela de Eco la que ofrece mayores relaciones con la novelística histórica de AP. Al fin y al cabo los dos autores tienen no poco en común. Sin olvidar las raíces filológicas tradicionales, AP no ha sido ajeno a las corrientes críticas innovadoras, como la semiología o la semiótica, en la que Eco ha ofrecido libros tan sugestivos como *Opera aperta* o *Lector in fabula*.

Tanto la novela de Yourcenar como la de Eco se separaban de la trivial novela histórica al uso. Son dos miradas de gran calado, aunque muy distintas entre sí, sobre el pasado para hacernos ver su permanencia en el presente. Más contenidas las *Memorias*, *El nombre de la rosa* bien podría ser leída en clave crítica, en tanto un ejercicio extremo de intertextualidad, uno de los conceptos más caros a la semiótica literaria. El descubrimiento durante los años anteriores de la importantísima obra teórica y crítica de Mijaíl Bajtín no hizo sino coadyuvar al éxito de la novela de Eco, que en buena parte podía leerse como una imaginativa exégesis del capítulo I de *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, titulado «Historia de la risa». Pero claro es que el semiótico italiano no se conformaba con este guiño al gran teórico ruso, sino que su novela es, además, un complejo mosaico de otras teselas narrativas como la parodia, el ensayo, la novela policiaca, etc.

Sin entrar a valorar otros condicionamientos de índole comercial —la novela de Eco ha sido imitada *ad libitum*—, lo cierto es que —como decíamos— comparte con la obra toda de AP un sentido de reflexión general sobre el pasado humanístico. Ambos autores son, antes que narradores, profesores, teóricos y críticos que vierten su conocimiento del mundo antiguo, medieval y renacentista en sus ficciones, aun cuando en las últimas novelas de Eco, menos coherente con este propósito, ese objetivo no sea ya tan claro.

5. A QUÉ LLAMAMOS NOVELA HISTÓRICA

Son muchas las definiciones que se han dado de la novela histórica¹⁴. Para Amado Alonso es «aquella que se propone reconstruir un modo de vida pretérito y ofrecerlo como pretérito, en su lejanía, con los especiales sentimientos que despierta en nosotros la monumentalidad» [1942: 143-144]. La definición, un tanto vaga y «parnasiana», de Alonso, contrasta con esta otra de Anderson Imbert:

Llamamos ‘novelas históricas’ a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista. Esa acción, por imaginaria que sea, tiene que entrelazarse por lo menos con un hecho histórico significativo. Los materiales tomados de la historia pueden ser modificados o no, pero aun en los casos en que permanecen verdaderos, al fundirse en una estructura novelesca cambian de valor y se ponen a cumplir una función estética, o intelectual. Es decir, que los objetos históricos se trasmutan en objetos artísticos [*apud* Lefere, 2013: 21].

En 1913 *Azorín* publicó un sugerente artículo sobre el asunto. El pretexto era la aparición de *El hijo del Conde-Duque*, una novela histórica del erudito y académico don Emilio Cotarelo y Mori. Nada le faltaba a esta obra en punto a rememoración del Siglo de Oro, época que Cotarelo conocía como la palma de su mano. En cambio, según *Azorín*, le faltaba lo esencial, la condición misma de novela, que no se la podía dar un alarde de conocimientos históricos y literarios, sino la sensibilidad de un verdadero novelista. Así es que concluía:

Una novela histórica –para nosotros- sería ni más ni menos una novela que se escribiera respecto de 1513, por ejemplo, como se escribiría respecto de 1913; es decir, una novela

¹⁴ Algunos cultivadores de la novela histórica, tan notables como Lourdes Ortiz, Paloma Díaz Mas y José María Merino han reflexionado sobre su escritura a veces de una forma muy lúcida. Véanse los ensayos que publican en la recopilación de Romera Castillo *et alii* [1996].

en que todos los componentes de ella –salvando el temperamento del autor y poco *más o menos*- estuvieran equilibrados. ¿Imagináis una novela de ahora en que se describiera pieza por pieza todo cuanto llevamos encima, como hace Cotarelo con los hombres de 1640; o en que catalogaran uno por uno todos los muebles y trebejos de una casa, aun los más prosaicos? El procedimiento sería absurdo. Pues tratándose de una novela, exactamente de cómo la escribimos hoy se debe escribir otra de los siglos pretéritos [Martínez Ruiz, 1913: 135].

Pues bien, ¿cuántas novelas que se publican y se premian en nuestros días escapan al absurdo procedimiento que *Azorín* denunciaba en el caso de la obra de Cotarelo?

Birutė Ciplijauskaitė ve el *proprium* de la novela histórica en su naturaleza mixta: «una composición híbrida que nace, en parte, de la insatisfacción con la novela y, de otra, de la inconformidad con la escritura de la historia de su tiempo» [Ciplijauskaitė, 1981: 5-6]. Este hibridismo condiciona, según Gómez Martín, el pacto que todo lector hace cuando se embarca en la lectura de una novela histórica, pacto «por el cual tienen que cubrir dos objetivos marcados por sus componentes: en lo ficticio tiene tanto el deber como el derecho de concebir dichas recreaciones para divertir y entretener al lector, mientras que en lo histórico adquiere ineludiblemente un compromiso político, de tal modo que la novela histórica se convierte en un instrumento de lucha, como claramente ocurrió en el siglo XIX» [2008: 139].

Celia Fernández Prieto es autora de una completísima monografía sobre la novela histórica, publicada primero en 1998 y reeditada después en 2003. En ella encontramos tanto una poética teórica como histórica del género: una minuciosa descripción de la prehistoria de la novela histórica, desde la Edad Media al siglo XX, con el análisis de algún ejemplo representativo, como *Guerra y paz*, de Tolstói, y *La gloria de don Ramiro*, de Enrique Larreta.

Carlos Mata Induráin redefine la novela histórica como «un subgénero narrativo (obra de ficción, por tanto) en cuya construcción se incluyen determinados elementos y/o personajes históricos» [1995: 19]. Mata hace un apretado y utilísimo recorrido por lo que ha sido la fortuna de la novela histórica

en cuanto género y también en su realidad histórico-literaria, a través de los tiempos.

Kurt Spang [1985] distingue dos tipos básicos de novela histórica:

- a) Novela histórica ilusionista: o aquella que despierta ilusión de realidad o autenticidad, de acuerdo con el concepto aristotélico. El narrador —casi siempre omnisciente— se implica en la historia y está presente a lo largo de ella, Prevalece el relato lineal y cronológico. Un buen ejemplo sería *El señor de Bembibre*, de Enrique Gil y Carrasco.
- b) Novela histórica antiilusionista: o aquella que tiende a subrayar el carácter ficticio de lo que se cuenta. El narrador es un observador impasible y distanciado, que tiende a la exageración de los rasgos o la caricatura. La trilogía de *El ruedo ibérico*, de Valle-Inclán.

Ramos Jurado [2006] aventura otra clasificación de la novela histórica, centrando esta en la de temática grecorromana:

- 1) Novela biográfica: *Los idus de marzo*, de Thornton Wilder; *No digas que fue un sueño*, de Terenci Moix (1986)
- 2) Novela analística: hechos presentados año a año. Serían las novelas de C. McCullough, *El primer hombre de Roma*, *La corona de hierba* (1990, 1991).
- 3) Novela biográfica religioso-filosófica: *Memorias de Adriano*, de Yourcenar, y *Juliano el Apóstata*, de Gore Vidal.
- 4) Novela biográfica literaria: *La muerte de Virgilio*, de Broch.
- 5) Novela biográfica ideológica o politizada: la inacabada de Brecht, *Los negocios del señor Julio César*.

Más convincente me parece la tipología que propone Epicteto Díaz Navarro en su reciente monografía sobre la novela histórica española [2013]. Para

ello tiene en cuenta desde los primeros ejemplos surgidos en el Romanticismo hasta novelas publicadas en estos primeros años del siglo XXI:

1. Novela histórica romántica:
 - idealización de los hechos del pasado
 - enfrentamiento entre héroes y víctimas, como en la epopeya
 - alejamiento del presente
2. Novela histórica contemporánea
 - fidelidad a los hechos
 - la historia como *magistra vitae*
 - el héroe como sujeto no de la historia sino de la intrahistoria
3. Novela histórica posmoderna
 - predominio de los hechos ficticios
 - historicidad de los personajes
 - actitud irónica, paródica, etc.

Se observa que, siguiendo a Hutcheon y otros estudiosos, Díaz Navarro forma un nuevo grupo con las novelas históricas aparecidas en época posmoderna. El punto de arranque de esta modalidad sería *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza, novela que se atendería ya a esta caracterización general:

En la novela histórica el elemento ficticio aparecería en función de la información histórica, los hechos documentados, que son un elemento fundamental en este tipo de novela. Aquí reducida al mínimo la información ambiental y de época y lo que se intenta reconstruir es —parcialmente— el marco mental del personaje, unas experiencias en las que lo más importante no es el rigor pero que tampoco son una fantasía sin base [Díaz Navarro, 2013: 124].

Rasgo fundamental de la novela histórica posmoderna es su naturaleza metanarrativa, lo cual la convierte en resultado de juntar la representación del pasado con «la autorreferencia, la exhibición de la novela como un producto,

como el resultado de una construcción» [Díaz Navarro, 2013: 16]. Esta metanovela histórica ya no intenta explicar el pasado o brindar una interpretación más o menos objetiva de la historia. Por el contrario, presume de su carácter especulativo, incompleto, abierto, cualidades que son propias de la narrativa posmoderna. A este respecto escribe Vidal Claramonte:

La posmodernidad ya no cree en el Progreso, y reinterpreta paródicamente la historia, dialoga irónicamente con el pasado, vuelve a él para dar voz a la heteroglosia, a las múltiples interpretaciones que pueden darse de un mismo hecho, con el fin de que no dejemos de recordar lo que algunos intentan hacernos olvidar: que la historia no está formada por hechos sino por sus representaciones, y que estas, como advierte Roland Barthes, son formaciones pero también deformaciones [Vidal Claramonte, 2006: 186-187].

El nuevo concepto de novela histórica tendría inspiración en tres ideas de Borges, según Seymour Menton, «la imposibilidad de hallar la verdadera naturaleza de los acontecimientos pasados, la naturaleza cíclica de la Historia y la imprevisión de esta, ideas que, de acuerdo con el estudioso, serían los tres principios que condicionan los postulados de la nueva novela histórica» [Gómez Martín, 2008: 144]. Celia Fernández Prieto [2003: 149-165] caracteriza esta nueva novela histórica, de perfil posmoderno, con los siguientes rasgos:

A) Distorsión de los materiales históricos (acontecimientos, personajes y cronología establecidos en la historiografía oficial) al incorporarlo a la diéresis ficcional. A su vez esta modalidad se caracteriza por:

- a) Propuesta de historias alternativas, apócrifas o contrafácticas (*Terra nostra* (1975), de Carlos Fuentes).
- b) Exhibición de procedimientos hipertextuales (*El nombre de la rosa* (1980), de Eco).
- c) Multiplicación de los anacronismos para subvertir el orden «natural» de la historia (*Daimón* (1978), de Abel Posse; *El arpa y la sombra* (1979), de Alejo Carpentier).

B) La metaficción como eje formal y temático (*Santa Evita* (1995), de Tomás Eloy Martínez; *Urraca* (1982), de Lourdes Ortiz).

8. ALGUNAS REFLEXIONES DEL AUTOR

Como cultivador de la novela histórica, AP ha dedicado numerosas páginas a reflexionar sobre esta forma narrativa. Lo ha hecho casi siempre más desde su condición de narrador que de teórico de la literatura. En cierta manera, creo que sus ideas, al mismo tiempo que apuntalan una cierta visión personal del género, pretenden desmarcar su práctica de la que ha sido y sigue siendo en los últimos tiempos más una moda que un modo de acercarse a la literatura. AP no hace nunca ni arqueologías ni reconstrucciones, de suerte que ya veremos cómo en su caso es muy discutible hablar de novela histórica *stricto sensu*. En un artículo de 1980 nos ofrece una pista segura sobre ello:

Suelen estimar, los no muy avezados, que existe una incompatibilidad entre pasado y futuro, cuando resulta (estamos en el año quevediano) que el hombre es «un fue, y un será, y un es cansado». Anticipo así que escribiré de «novela histórica» como una de las posibilidades de camino narrativo y bajo la llamada de un hoy que «se está yendo sin parar un punto» [Prieto, 1980].

«Una posibilidad de camino narrativo». La imagen es certera y sugerente (además de barojiana), pues que une el oficio de narrar a la aventura del camino (en la tradición de Balzac: la novela como espejo del camino) uno de los cronotopos más importantes en la historia de la novela. En ese camino el autor se encontrará como modelos de referencia a poetas, ensayistas, narradores de todas las épocas con los que establecerá afinidades y dialogará constantemente a fin de verificar un tiempo que sobrepasa las dimensiones del real para instalarse en los terrenos de lo mítico.

En realidad —volviendo al artículo de AP— historia y literatura se conciben como disciplinas humanísticas que han ido al unísono a través de los tiempos. Las nuevas corrientes historiográficas que defienden la Historia como relato o narración, a partir sobre todo de Paul Ricoeur [1987], no han venido sino a reforzar esa relación. A este respecto, es significativa en cierta narrativa actual la tendencia a utilizar como materia argumental el pasado histórico, fabulándolo de acuerdo con la libertad que otorga la imaginación. De ahí que sean numerosos los críticos que han abandonado el término de *narración* por el de *ficción*.

Desde la teoría crítica actual, Joan Oleza, apunta que el pensamiento de Ricoeur en *Mimesis und representation* proporciona una clave esencial para entender la relación entre historia y ficción. Ricoeur relaciona la capacidad de representar lo real por medio del discurso literario con el concepto de *mimesis*. La redefinición de la mimesis como un proceso en tres fases que abarca desde la prefiguración de los acontecimientos reales ideados por el autor, a su configuración en el texto por medio de la trama, para llegar a su transfiguración por el lector, lo que devuelve al texto literario su capacidad de entenderse con lo real, y por tanto con lo histórico, esa otra forma de lo real, y lo hace tendiendo un puente entre nuestra capacidad de experiencia humana como agentes y nuestra facultad de transformarla en experiencia estética por medio de la lectura. En esta fase actúa el código que una cultura ha modelado o idealizado y que rige las relaciones dialécticas de la ficción y la realidad en una determinada época [Oleza, 1996: 87].

Durante mucho tiempo, la tradición aunó Historia y Literatura. Los libros de carácter histórico se consideraban como libros literarios. Así, la *Primera Crónica General de España*, o las posteriores crónicas de Indias, como la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, tan valorada como antecedente de la novela hispanoamericana del realismo mágico por sus dimensiones ficcionales y no exclusivamente historicistas. Y lo mismo cabe decir de otros relatos como los *Naufragios*, de Cabeza de Vaca, o la *Crónica del Perú*, de Cieza de León, y tantas y tantas obras de este carácter surgidas al hilo del descubrimiento y la conquista de América.

A partir de tales supuestos abre AP una perspectiva personal, desde la cual consigue desplegar una singular mirada sobre la novela histórica, desmarcándose de la «habitual desatención a la lectura del pasado que nos gobierna». Es una reflexión que lleva a nuestro autor a enlazar con la afirmación de Alfonso X el Sabio, cuando en el prólogo a la *Historia general* escribe a favor de las letras: «Ca si por las escripturas non fuesse, ¿cuál sabiduría o engenno de omne se podríe menbrar de todas las cosas pasadas?». Son palabras que remiten al «Prologus Baenensis» del *Cancionero de Baena*:

Desde la época de *Cancioneros*, gustaba realzar las dimensiones generales, los rasgos que mejor se dejaban enunciar en plural, y los elementos más específicamente literarios, ya que con ellos se podía comunicar sentimientos, batallas y triunfos, pero antes de nada, el autor había de confesarse a sí mismo, situarse dentro del sistema de imitación y emulaciones a que pertenece, y, aunque puede mostrar mil hallazgos, todos han de calibrarse dentro de la tradición en cuyo cauce han nacido [Prieto, 2013: 101].

Y en otro lugar del mismo trabajo:

Contemplar la novela histórica en la perspectiva de la tradición literaria nos lleva a ver no sólo los términos en que se definen en la actualidad, los elementos presentes, sino también todas las fuentes constituidas por sus precedentes. Porque en el sistema de la antigua poética (como en tantos géneros y subgéneros narrativos de la actualidad) cada tema o asunto tenía sus modos de desarrollo propios, lo que implicaba una serie de recursos característicos, no sólo porque así lo exigía la coherencia y la validez del asunto, sino también porque así lo habían enseñado los grandes maestros del pasado [2013: 117].

Cervantes participa del ambiente renacentista en el que Sánchez de las Brozas había publicado en 1574 sus *Anotaciones* a Garcilaso, donde se afirma que ningún poeta es digno de este nombre si «le faltan las ciencias, lenguas y doctrinas para imitar». Recalar en la historia como núcleo narrativo es recuperar por la palabra un tiempo ido; es existir, sacar fuera algo que quizás esté demasiado en el olvido, dándoles un tiempo presente. Y es el receptor, leyendo, quien puede darle

el futuro; porque cada lector continúa, proyecta, lo que el narrador salvó del pasado. En la novela histórica se realiza entonces la fusión, siempre difícil, de un tiempo histórico y un tiempo personal cuya suma crea el tiempo narrativo; un tiempo bañado un tanto de cierto anacronismo que iluminan constantes humanas que son, en sí mismas, proyección temporal. Sería progresar como en aquella *imitatio* predicada por los humanistas del Renacimiento, cuando la originalidad y la novedad eran tenidas como un producto de bárbaros [Prieto, 1980: 46].

La materia fundamental del género, según interpreta AP, no es tanto la época donde se asienta la narración como la biografía que proyecta en la cultura desde la que nace la novela, junto a las preocupaciones intelectuales del autor. Porque, aparte de esto, para AP cada novela es un hecho irrepetible y único; los caminos que pueden seguir la novela son los que los novelistas tracen desde su mundo individual convertido en existencia por la palabra narrativa, y que no son, con frecuencia, los caminos que unos receptores apetecen. Y añade:

Pero pensé, sin pronóstico alguno, que toda crisis suele llamar a la Historia, y que algunos movimientos de nuestra actualidad están repitiendo accidentes de un pasado más o menos romántico, como la exaltación de las libertades, la precipitación del vivir, la hiperbolización regionalista o la curiosidad histórica [Prieto, 1980: 47].

Es posible que el resurgimiento de la novela histórica esté condicionado por unas constantes de época. Lo que debemos concretar es cómo se ficcionaliza el pasado y qué constantes estructuran el género¹⁵. En un principio, es condición principal que el autor sea fiel al tiempo histórico, puesto que, a este propósito, se debe el que la diégesis esté sometida a unas exigencias de verosimilitud mayores que las que existen en otros subgéneros narrativos. Su propia esencia es presentar un amplio panorama de la época y de la sociedad que evocan. En la novela histórica, sin embargo, la naturaleza de la verosimilitud, tan difuminada, ha de

¹⁵ Desde el punto de vista de los orígenes del género son imprescindibles los trabajos de Carlos García Gual. Véase, por ejemplo, «Las primeras novelas históricas: *Calírrhoe* y *Parténope*», incluido en 1991: 218-227. Y, por supuesto, los reunidos en 2002.

medirse con el concepto de la verdad artística, lo cual nos distancia de la concepción narrativa actual. En los siglos de oro se diferenciaba entre ficción poética y hecho histórico. La ficción se justificaba atendiendo a la verdad universal en ella contenida, que aludía al sentir personal y, al mismo tiempo, universal que el autor reflejaba en su obra incorporando los autores del pasado y actualizándolos según el contexto de la epopeya histórica. Como si de un soneto se tratase, el escritor encierra en sus novelas saber y sentimiento.

Como consecuencia de lo anterior se nos plantea una interferencia entre vida y literatura en cuanto a la búsqueda de la verdad y de la historia. Bajo esta convención, lo que la verdad es respecto de la historia, lo es la verosimilitud en relación con la ficción, que se justifica atendiendo a la verdad universal en ella contenida, a la pisada de hombre, hecha palabra. La misma novela griega es entendida como historia en la *Philosophía antigua poética*, de López Pinciano, donde se sanciona que una obra es más verosímil cuanto más en la historia esté fundamentada.

Como en el pasado, la novela histórica creada por AP se forma en torno a un yo que disemina su coherente individualidad entre todas las funciones narrativas. Aquí se vale AP de uno de sus prosistas renacentistas preferidos, fray Antonio de Guevara:

Porque también Guevara, justificaba adecuada, perfectamente, la alianza de historia y ficción para crear la verosimilitud e interpretar la vida de la historia interpretándose en ella con su actualidad y estilo. E instalado en esta materia, y dominador de ella, perfectamente podía conjugar las citas auténticas con las ficticias, en algo que no quisieron entender algunos eruditos o gramáticos, ya que el valor de desplazamiento a una época o personaje le permitía a Guevara tanto como el saber, el *suponer* lo que ciertos autores podían haber pronunciado o quizá dicho sin que se registrase por escrito [...]. El paso estructural y formal del *Marco Aurelio* al *Relox de príncipes*, donde las cartas no son apéndices sino intercalación capitular, manifiesta el sentido de permeabilidad congénita de la novela, aunque Guevara tenía que llamar a su texto libro porque aun la denominación de novela histórica podía entenderse como denunciador

oxímoron, dentro de un respeto genérico en el que Petrarca cambió para sus *Rime* el título de *liber* por *fragmenta* [Prieto, 2013: 121].

El novelista encuentra en Guevara un autor con cuya personalidad literaria poder identificarse en cuanto a la común aspiración a permanecer eternamente vivo mediante la palabra; un deseo que el propio autor —al fin fraile franciscano— no podía ver sino moralmente discutible, tal como sugiere esta cita literal incluida en *Oficio*:

Apeló Protasio a su memoria para situarse dentro de la normal condición humana procurándose su ración de vanidad. Extrajo así el recuerdo del fraile franciscano y gran cortesano de Carlos V, fray Antonio de Guevara, quien al frente de su *Marco Aurelio con el Relox de príncipes* escribió: «La mayor vanidad que hallo entre los hijos de vanidad es: que no contentos de ser vanos en la vida procuran que aya [*sic*] memoria de sus vanidades después de la muerte...». Desde la escritura de su *Marco Aurelio*, con el que hay un esbozo de fusión mítica, Fray Antonio, regido por la humana condición, puso variado empeño en dejar testimonio de sí en la tierra para cuando la muerte lo distanciara de la vida» [*Oficio*, 133].

La escritura renacentista es una experiencia que se fundamenta en la comunicación con el otro sobre la base del común aprecio a las *auctoritates*. De este modo, los humanistas comparten un saber mediante las dos formas expresivas más utilizadas: la epístola y el diálogo, en cuanto «manifestaciones de un acto civil, humano y cotidiano que se oponía a la grandes abstracciones». No es extraño, por ello, que AP configure la estructura de sus colaboraciones periodísticas y algunas de sus novelas según ambas formas. Tanto la epístola como el diálogo eran, en realidad, dos actos similares e imbricados; si en uno el intercambio transcurría en acto, en la otra se producía en conformación secuencial. Explicitaban ambos el proceso de la comunicación entre amigos y colegas; sin olvidar que el diálogo es género permeable a otras modalidades literarias y de amplitud abierta.

Desde su hibridismo de prosa y verso, su cercanía al poema, el diálogo renacentista permitía disolver inquietudes personales que representan unos personajes históricos o actuales aunque caminen por senderos del pasado, hasta su herencia de recursos del poema didáctico, todo lo cual le acercaba a las fronteras de la epístola, a los apotegmas, a la sátira, a las narraciones de *novelle* [Rallo, 2005: 544]. Surgía así de la historia una narración permeable a todas las necesidades de expresión que el autor necesitara comunicar. AP, tan cercano al intercambio comunicativo, tendrá en la epístola y el diálogo, los cauces para proyectar en las novelas sus *fragmenta*.

Pero no hay condicionamientos genéricos inexorables. De acuerdo con Croce, paladín de la estética idealista en la Modernidad, AP sabe que el primer paradigma de creatividad al margen de la preceptiva es el que se da en el tránsito del Medievo al Renacimiento. Textos como el *Libro del Arcipreste de Hita*, la *Divina Commedia* o el *Roman de la Rose* se resisten a su encasillamiento dentro de los géneros tradicionales y prefiguran la libertad absoluta de grandes obras modernas como los *Cantares*, de Ezra Pound, el *Ulysses*, de Joyce, o *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. Quiero esto decir que la estructura profunda de la novela histórica, de acuerdo con el concepto renacentista propiciado por AP, puede contaminar a formas incluso tan distintas como la poesía lírica. Es lo que ocurrió con las *Rime*, de Petrarca, entendidas como «un *romanzo d'amore* histórico»:

Vellutello aloja, en una *terza parte*, contra el orden del poeta, aquellas composiciones que no pertenecen al *romanzo* o historia amorosa, comenzando con la célebre canción «Italia mia», y que Petrarca había perfectamente intercalado entre las rimas de amor para fijar un tiempo, un espacio y unos nombres comprobables como verdad histórica y que ayudaban a vencer la idea de ficción o de simple teoría poética del amor.

Se trata de un lirismo de materia histórica que es el que —a mi juicio— va a parar en la contemporaneidad a la novela lírica, una de las modalidades preferidas por la narratividad moderna [Gullón, 1984; Villanueva, 1983]. Ya en

cierta novela histórica romántica se dio ese trasvase, bien es cierto que la radical subjetividad del romanticismo sacrificó cualquier intencionalidad verista a la visión idealista de un mundo que encontraba en la lírica su más alta expresión. De ahí los abundantes fragmentos poéticos de algunas novelas de ese periodo, a la cabeza de todas *El señor de Bembibre*, de Enrique Gil y Carrasco, la única que ha superado la prueba del tiempo por su destreza en el manejo de las descripciones paisajísticas, como ya valorara *Azorín* [Martínez Ruiz, 1913].

Era obligada, por ello, la incursión del teórico AP en la novela histórica del Romanticismo, una forma que nuestro escritor identifica con la libertad, una libertad de que carecía la literatura encerrada en los principios de la preceptiva. La ambientación medievalizante de la mayoría de estas novelas —Espronceda, Larra— sería un guiño indudable a esos tiempos de libertad expresiva, por encima de toda norma. Todavía hoy en día proliferan este tipo de novelas, y el historicismo novelesco ha alcanzado cotas de trivialización hasta ahora desconocidas. La historia *vende* y, si va adornada de cierta ficción atractiva, más aún. Se explica, por eso, el consejo que daba un viejo y muy conocido editor a los jóvenes escritores: «Si quiere usted hacerse famoso y ganar dinero, escriba novelas históricas».

La novela histórica de la trivialización, así podría llamarse la que denuncia el novelista Isaac Rosa en una reciente edición del *Alegato contra la novela histórica*, de Alessandro Manzoni:

La novela histórica abandonó por el camino sus motivaciones tradicionales [...]. Hoy parece que mayoritariamente se impone un tipo de novela donde el único aliento es el comercial mediante la introducción de fórmulas arquetípicas (el *thriller* en primer lugar) y el descuido, a veces escandaloso, del rigor histórico [Rosa, 2011: 10].

En cierta forma, las severas críticas que hizo Manzoni a un género que había sobrepasado todas las expectativas en cuanto a éxito de público, resultan de plena actualidad. Pero el novelista italiano iba más allá de lo que pudiera ser una denuncia comercial para cuestionar el fondo mismo del género:

Pretendíamos demostrar, y creemos haberlo demostrado, que la novela histórica es una obra en la que lo necesario resulta imposible; una obra en la que no se pueden conciliar dos condiciones esenciales, y no se puede cumplir siquiera una, siendo inevitables una confusión contraria a la materia y una distinción contraria a la forma; una obra en la que deben intervenir la historia y la fábula, sin que se pueda establecer ni indicar en qué proporción o relación; en definitiva, una obra que no se puede componer de un modo adecuado, porque su asunto es intrínsecamente contradictorio [Manzoni, 2013: 34-35].

Que Manzoni, sorprendido del éxito extraordinario de una novela como *Ivanhoe* (1826), de Walter Scott, escribiera este alegato contra el género, no quiere decir que estuviera en contra del papel de la historia en la literatura, puesto que a continuación desarrolla una serie de sugerentes reflexiones sobre la épica e, incluso, el teatro (la tragedia): «La epopeya primitiva y espontánea no era otra cosa que historia», escribe en su revelador ensayo, para destacar tres monumentos de historicidad literaria como la *Iliada*, la *Odisea* y la *Eneida*. Entre estas epopeyas y la *Farsalia*, de Lucano, que Manzoni considera la primera epopeya histórica, habría diferencias sustantivas en lo que se refiere al poder de la poesía para transformar, engrandeciéndolos, los hechos históricos. Y a continuación Manzoni repasa la fortuna que ha corrido el historicismo en algunos poemas épicos renacentistas, como el *Orlando furioso*, de Ariosto, y *Os Lusíadas*, de Camoens. Según Manzoni, la diferencia esencial

entre el asunto común a epopeya y tragedia y el asunto de la novela histórica [...] estriba en que la novela histórica no toma de la historia el tema principal para transformarlo con un fin poético, sino que lo inventa, al igual que el género narrativo del que toma su nombre, y del cual es una nueva forma. Me refiero a la novela en la que se fingen acciones contemporáneas, una obra completamente poética, puesto que en ella los hechos y discursos son meramente verosímiles; poética en el sentido de aquella poesía menor que puede surgir de la verosimilitud de hechos y costumbres privados y modernos [Manzoni: 101-102].

9. NOVELA HISTÓRICA Y POSMODERNIDAD

Aunque escritas en otras circunstancias, conviene tener en cuenta las reflexiones de Manzoni sobre la novela histórica en un momento como el actual de sobresaturación y trivialización del género, cuando buena parte de los fundamentos humanísticos de nuestra cultura —y de la educación de los jóvenes— vienen desmoronándose ante la indiferencia, cuando no complacencia, de los poderes públicos.

Como afirma María Dolores de Asís, en casi todos los ejemplos enunciados la configuración formal de la novela histórica había ido amoldándose a los requisitos de la llamada posmodernidad:

Fuera de todo rigor historicista o arqueológico, las novelas históricas de estos años han variado su lenguaje y su significación, generalmente para remarcar las actitudes marginales y heterodoxas, no exentas de cierta actitud relativista [Asís Garrote, 1996: 276].

El intimismo, la autorreflexión, el mundo interior cobran una importancia cada vez mayor frente a la realidad social, hasta el punto de que la mayoría de estas novelas se conciben como útiles instrumentos para la representación de mundos ontológicamente inestables [Navajas, 1994: 23-25]. Obsesionada por mezclar realidad y ficción, pasado y presente, vida vivida y vida escrita, la novela histórica posmoderna suelta amarras de la vieja tradición que se apoyaba en la mimesis realista, para recrear mundo de desarraigo, culpabilidad colectiva y, en general, de introspección e inseguridad [Lozano, 2003: 169]. También merece suscribirse esta opinión de Carmen Díaz de Alda respecto a las causas que explican el éxito del género en nuestros días:

El lector, en esta época de saturación informativa [...], agradece que se le ofrezcan de manera atractiva hechos fundamentados en la historia, aparentemente distantes de su circunstancia vital; la novela histórica supone la entronización del pasado sobre la

cotidianeidad, porque en ese pasado está lo fascinante, lo esotérico, lo maravilloso, todo aquello que nos aleja de nuestra realidad. Un pasado no solo ‘refugio de lectores’, porque también el autor, cansado de su tiempo, busca en épocas remotas un sentido a la realidad actual [1995: 72].

Aun cuando la última frase de esta cita pudiera aplicarse a AP, su práctica de la novela histórica está lejos de tales explicaciones sociológicas: ni por ambición estética ni por compromiso ético con la transmisión del saber humanístico las novelas de AP pueden adscribirse a la ola posmoderna. De ahí sus denuncias sobre la utilización del género como operación comercial o de márketing editorial. Aparte los casos mencionados de Broch, Yourcenar y Eco, la novela histórica actual ha preferido tomar el sendero fácil de la recreación medievalizante, cuyo modelo —a pesar de los años transcurridos— sigue siendo *Ivanhoe*, de Walter Scott [Prieto, 2013: 127].

Esta sería la razón principal por la que, en buena parte de las novelas históricas de hornada posmoderna, quedan muy desdibujadas las constantes genéricas que les fueron características en sus creaciones más refinadas —en España, Galdós como supremo paradigma— y que estaban vinculadas al concepto ciceroniano de la historia como testigo del tiempo, luz de la verdad y maestra de la vida. Emisor y receptor compartían un mismo conocimiento o sentimiento de la verdad histórica, y de él derivaban los principios de verosimilitud y ejemplaridad.

No es fácil establecer una tipología de la novela histórica actual y tampoco lo es insertar en ella la práctica que del género ha hecho y sigue haciéndolo, con admirable constancia, AP. De nuevo recurrimos a la autoridad de María Dolores de Asís:

En la etapa existencial, ya en el siglo XX, la novela histórica iba a dar un nuevo giro. Aparece como vía de conocimiento de seres individuales –personales. Se camina hacia el ensayo histórico más que a la historia objetiva. La historia se toma como pretexto de temas y enigmas humanos: el amor, los sueños, la enfermedad, la muerte. No es extraño que la novela histórica en nuestro tiempo se alíe con el mito y busque en él su coherencia narrativa. La objetividad histórica en la etapa existencial se plantea desde su

interpretación, desde su interioridad. Ello se descubre a través de las formas que la novela histórica reviste: auge del género de las memorias o narraciones en primera persona, novelas autobiográficas. No quiere esto decir que el relato en primera persona o la cercanía a la autobiografía o a las memorias sea el modo exclusivo en el que aparece la novela histórica hoy. Su auge, además de relacionarlo con el signo existencial de nuestra época, hay que verlo también vinculado al resurgir literario de la aventura, con lo que el género vuelve a lo que fue en sus orígenes, ya sea a través de un viaje de la imaginación a otros tiempos o a la recreación de personajes lejanos también [1996: 280].

Ya veremos cómo el autor no puede sustraerse completamente a algunos de los componentes, incluso los de más rabiosa constitución posmoderna, aunque la llamada humanística de los clásicos sea en él una exigencia que nunca le hace desviarse del camino. En efecto, en algunas de sus novelas, hay elementos transgresores, que cuestionan la supuesta relación transparente entre signo y referente, esencial en el concepto de verosimilitud, con la consecuente ruptura del concepto tradicional de mimesis que, en teoría, deberían ser fiel al reflejo del mundo en ella representado. Concebidas dentro de un marco histórico, las novelas de AP son, al mismo tiempo, antirrealistas, moldean la verdad histórica e, incluso, son abiertamente rupturistas en el manejo de las categorías narrativas: espacio, tiempo, personajes... Anomalías que ejemplifican en el relato el fin de la historia, entendida dentro de las coordenadas de linealidad y casualidad, que son sustituidas por procedimientos que vulneran la lógica del discurso con anacronismos y contradicciones irónicas que consiguen que se desestabilice la lógica del mundo representado al reinterpretar «hechos de la historia oficial» con un discurso revisionista, distinto no solo con respecto a la verdad histórica, sino también con las propias convenciones que marcaban el discurso narrativo de la novela histórica tradicional, por lo que en muchas ocasiones nos movemos en el terreno de la metaficción. No es casual en este sentido, que, en la mayoría de ellas, la diégesis se focalice desde la conciencia del narrador o del personaje protagonista dando al discurso un carácter marcadamente intimista y reflexivo ajeno a la presentación objetiva de los hechos. Así lo deja traslucir Jesús

Sepúlveda [2002: 281] al describir el entramado estructural de *Secretum* en relación al tema central:

En otros momentos el lector parece hallarse ante unas memorias, mientras que a menudo el modelo de referencia es el diálogo. Por último, se asignará a una representación teatral, *El rebelde, farsa con castigo*. Todo ello dentro de un marco narrativo que sirve para dar unidad a materiales dispares, en sintonía con la renovación de las formas estilísticas que se lleva a cabo en los primeros años setenta y que también a AP le servirán como acicate, según ha destacado repetidamente la crítica. En *Secretum*, renunciando a la muerte se trastoca la esencia misma del ser, el hombre abandona el cauce de la historia y se encamina hacia un mundo sin humanidad, aséptico, frío y maquinal. El mundo en el que no merece la pena vivir. De manera que la máxima rebelión posible es la de aceptar el propio destino fatal para recuperar la pasión de vivir [Sepúlveda 2002: 281].

Esta concepción heideggeriana, unida al hibridismo formal, ha hecho que algunos críticos hayan optado por denominar «metaficción historiográfica» al relato histórico actual ya que los hechos del pasado que aparecen en ellos reflejados no son como se suponen que fueron según las fuentes documentales oficiales al romper con la barrera que diferencia el mundo como creemos que fue y el mundo posible de la ficción [Asís Garrote, 1996: 117]. AP, que conoce bien que la pervivencia de las formas literarias depende de su permeabilidad a otras formas, de su capacidad de integrar otros significados y estructuras, defiende este rasgo de la novela histórica, y hasta lo ha relacionado con una empresa historiográfica que, en los primeros años del siglo XXI, coordinó en la editorial Planeta, la *Historia de Andalucía* (2006). En el prólogo de esta obra enciclopédica escribe:

[...] La permeabilidad, en ocasiones fusión entre historia y ficción constituye una constante en la configuración narrativa de la historia por lo que si la novela histórica constituye un género o subgénero, también la penetración de la amenidad narrativa en la verdad de la historia, animándola, constituye desde hace años una fértil corriente que

intenté ensayar en cuanto coordinador, con la *Historia de Andalucía*, Planeta, Sevilla, 2006, con el recuerdo de Suetonio y sus amenas *Vidas de Césares* [Prieto, 2013: 117].

A mi juicio, en su poética de la novela histórica, la verosimilitud es cuestión que solo en un segundo plano interesa al autor, que reconoce así la dificultad de ese empeño:

Compaginar con arte y saber historia y ficción, sin traicionar, es siempre difícil. Porque, además está el empeño lógico de un autor en querer ser personaje o historia de su tiempo a través del testimonio de la escritura. Lo que nos llevaría a la exigencia narrativa, atendiendo innovadoramente mito y lenguaje, como en la trayectoria del mejicano Carlos Fuentes, quizás el máximo exponente en la actualidad [Prieto, 2013: 118].

Pero—como señala Gaspar Garrote— la verosimilitud es cada vez más traicionada por AP, sobre todo en sus novelas de tema aurisecular:

En la novela histórica que ahora llamaré de fusión mítica y que encarna en su trilogía sobre el siglo de Oro dejan de tener bula el freno de la verosimilitud y las trabas del pulcro realismo. AP lo había entrevisto mucho antes cuando analizó aquella novela histórica que, frente a la de Walter Scott, jalonaba su camino con los mojones de la subjetividad y avanzaba generada por una piedad creadora. Era la novela histórica de un Manzoni, para quién: Novelar era distraer su mente de aquella angustia y soledad que los avatares de 1821 habían producido en su ánimo, pero esta distracción implicaba un inconsciente desplazamiento de ese estado de ánimo actual al tiempo novelesco, provocando una natural y lógica parcialidad histórica [Garrote Bernal, 2005a: 453].

No estará de más recalcar el empeño del profesor-narrador por distanciarse del panorama narrativo actual. Esta es una diferencia radical con los novelistas históricos al uso. La materia histórica que AP vierte en sus novelas carece de atractivos fantásticos, esotéricos o policíacos. Las *dramatis personae* de sus novelas son grandes nombres de la literatura universal, cada vez más extraños a la mentalidad del lector común: Homero, Virgilio, Cicerón, Propertio, Lucano, Petrarca, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Manzoni... El lector de AP debe poseer

un mínimo de cultura y, sobre todo, de curiosidad intelectual para gozar el placer del texto y dejarse llevar de su mano en busca de un tiempo perdido. Los clásicos son una suerte de amigos con los que conversar y discutir, a los que confiar los sentimientos e ideas, como hizo Petrarca con Cicerón. Traducirlos era tratarlos, imitarlos, admirarlos. La *imitatio* significaba, además, la consecución de un estilo propio, como si fuera necesario realizar un personal encuentro, en nueva senda, lo que suponía desatender a los coetáneos encauzando una nueva (y distinta) recuperación que sumar a las anteriores. No pudo existir innovación moderna para los humanistas sin la previa inmersión de las obras legadas por la clasicidad.

Por consiguiente, la mayoría de las prácticas narrativas o tendencias novelísticas podríamos señalarlas como derivadas de las notas que caracteriza la historia en la definición que fijaba el gramático Donato a Cicerón en *De oratore*. La particularidad de *vita memoriae* o de *magistra vitae* se halla, por ejemplo, en el empeño de ser memoria de la vida, proyectada en un personaje, de ciertas líneas novelescas al igual que lo es en ciertas novelas de tesis erigirse o conducirse como maestra de la vida. Es un proyectarse en novela haciéndose historia, inmortalidad plena, que Lope de Vega no acertó o quiso diluir en su espléndida *Dorotea* [Prieto, 2013:124].

10. UN EXCURSO NECESARIO: REFLEXIONES EN TORNO A BROCH Y LA NOVELA MÍTICA

Hermann Broch es autor de la que muchos consideran la mejor novela histórica del siglo XX, bien que su condición de histórica haya sido discutida por la crítica, como también es discutible —según vamos viendo— aplicar esa etiqueta a las novelas de AP. Nos referimos, claro está, a *La muerte de Virgilio* [*Der Tod des Vergil*]. Al parecer, el germen de esta novela fue un programa de la radio austriaca, para el cual Broch escribió en 1937 un guion con el título de *El regreso de Virgilio*. Con la incorporación de Austria a la Alemania nazi, Broch, que tenía antecedentes judíos, fue detenido por la Gestapo e internado en un campo de

concentración del que fue liberado gracias a las presiones internacionales y al apoyo de dos intelectuales amigos suyos, James Joyce y Albert Einstein. Exiliado en los Estados Unidos, Broch publicó *La muerte de Virgilio* simultáneamente en alemán y en inglés, en 1945. Un año después fue traducida al español por Arístides Gregori en una edición argentina. Alianza publicó esta misma traducción en España, arreglada por J. M. Ripalda.

El dato biográfico es importante, pues nos habla de un momento decisivo en la vida del autor, que sufre los horrores de uno de los totalitarismos más ominosos del siglo XX, está a punto de perecer y experimenta una verdadera crisis espiritual al observar la decadencia de los valores espirituales y humanísticos que hasta entonces habían sostenido el mundo. Se trata de una experiencia parecida a la que vivieron otros escritores como Vasili Grossmann, autor de *Vida y destino*, que padeció no solo los rigores de la persecución nazi sino también, con posterioridad, los del gulag ruso y el exilio.

La muerte de Virgilio relata las últimas horas del autor de la *Eneida*, desde que arriba al puerto de Brindisi hasta que en la tarde del día siguiente muere en el palacio de Augusto. El tratamiento temporal —y Broch no lo ocultaba pues lo admiraba extraordinariamente— es similar al del *Ulysses*, de Joyce, donde «describir dieciséis horas de vida en 1200 páginas equivale a dedicar 75 páginas a cada hora, o también, más de una página a cada minuto de vida y casi una línea a cada segundo» [Broch, 1955: 239]. El relato se formula en tercera persona, pero en realidad es un monólogo del poeta latino, en que este ajusta cuentas con su propia obra, representada por la *Eneida*, que él quiere destruir, pues la estima malograda por incompleta e imperfecta. Mas, como el propio título indica, no se trata solo de una obra sobre Virgilio, sino que es también una fascinante reflexión acerca del hecho de la muerte, y con la muerte física de uno de los grandes poetas clásicos, la de los grandes valores de la civilización occidental.

La ambición filosófica de la novela se adivina ya en su estructura cuatripartita: cuatro partes que se corresponden con los cuatro grandes elementos cósmicos de Empédocles: Agua, Fuego, Tierra y Éter. Lleva al frente, a la manera de lemas, unos versos de la *Eneida* sobre la muerte de Eneas, y otros del canto

xxxiv del Infierno de la *Divina Commedia*. Virgilio-Dante-Broch: tres jalones de un itinerario espiritual que se repetirán, cambiando los nombres, en la novelística de AP: Platón-Petrarca-Prieto. Porque, en realidad, como en toda gran novela histórica que se precie de trascender la anécdota argumental, lo importante no es el pasado que se refiere sino el presente desde el cual se relata ese pasado. Esta es la que podríamos llamar la paradoja del auténtico novelista histórico, tal como agudamente observa Carlos García Gual:

¿En qué sentido o hasta qué punto nos hallamos ante una verdadera novela histórica? ¿Por qué un escritor de vanguardia, tan angustiado con el momento histórico en que le tocó vivir, recurre a una trama tan alejada, en apariencia, de su tiempo, y, durante tantos años, se empeña en la evocación del lejano poeta latino? [2002: 162].

Y es que, en efecto, la motivación vital que impulsa a escribir a Broch tiene no tanto que ver con un propósito de explorar el mundo clásico, que a él le resultaba bastante extraño por su formación, como al hecho de establecer una general reflexión sobre la muerte en un momento de conmoción espiritual producida por las terribles circunstancias del nazismo y la Segunda Guerra Mundial. El relato se despoja, pues, de su componente épico para asumir el modo lírico, y es así como Broch gustaba de considerar la novela, pues si con la narración se conseguía explicar el mundo racional, con la poesía se lograba penetrar en el lado irracional de la existencia, aquello que el logos no consigue descifrar, y a lo que solo puede accederse mediante el mito, mediante una operación de búsqueda que solo a la poesía le es dable:

La unidad de vida de que aquí se trata es, en realidad, la misma de la poesía, la cual, gracias a su ley más profunda, gracias a su realidad «más íntima», funde en un todo único los elementos más contradictorios: en toda poesía auténtica hay algo no dicho, indecible, el espacio entre las palabras y las líneas, en una palabra: una «expresión del espacio intermedio»; y este es precisamente el que establece la auténtica unidad, en él desaparecen las contradicciones en apariencia insolubles, en él la poesía deviene verdad y conocimiento empírico [Broch, 1955: 332].

Así se ha propuesto la lectura de esta novela como un poema único, sostenido a base de un tema al que se van añadiendo variaciones, dentro de una estructura parecida a la de una obra musical. De ahí que la intención no sea la de ofrecer un relato lineal de unos hechos que, por otro lado, obedecen a un mínimo argumento, sino que haya en la prosa de Broch un intento de conseguir la difícil simultaneidad de la música, al mantener en constante movimiento la totalidad de motivos.

Pero no es el análisis formal de esta obra maestra lo que me interesa apuntar aquí, sino su carácter de modelo de *novela mítica*, de obra artística que, ante las limitaciones del logos, se sirve del mito para ofrecer nuevas vías de conocimiento. Broch reflexionó ampliamente sobre estas cuestiones en una serie de ensayos reunidos en *Poesía e investigación*: «James Joyce y el presente», «Cosmogonía de la novela», «Herencia mítica de la novela», «El estilo de la era mítica» y «Consideraciones en torno a *La muerte de Virgilio*», texto este último escrito en tercera persona, pues recoge también las ideas del primer traductor de la novela al inglés, Jean Starr Untermeyer. Si se tiene en cuenta que este libro fue prologado por la filósofa Hannah Arendt [1955], se comprenderá la importancia que todas estas reflexiones alcanzan para fundamentar nuestra teoría de la novela mítica.

Precisamente, la muerte del escritor clásico como expresión de una muerte de mayor alcance de todo un sistema cultural es asunto que no soslaya Arendt en su fascinante ensayo sobre Broch. También ella conviene en que con *La muerte de Virgilio*, que —como se ha indicado— tantos vínculos ofrece con el *Ulysses* de Joyce, el autor ha querido transformar el género novelesco y hacerlo poesía, aunque esta siga siendo insuficiente como modo de conocer el mundo. Como escribe la filósofa alemana, «Hermann Broch fue un poeta contra su voluntad; ser poeta y no querer serlo constituyó el rasgo característico de su personalidad, inspiró la acción dramática de su obra más importante y se convirtió, a la postre, en el conflicto central de su vida» [Arendt, 1955: 17].

Broch asiste con horror a la descomposición de los valores en el siglo XX:

la ruina del mundo o la disolución de los valores era el resultado de ese proceso de secularización registrado en Occidente, en cuyo decurso no solo se había perdido la fe en Dios, sino que, además, se había desintegrado la cosmogonía platónica, de acuerdo con la cual un *valor* superior, absoluto y, por ende, no-terreno confiere a toda acción humana su *valor* relativo, dentro de una escala jerárquica de valores, y su sentido» [Arendt, 1955: 29].

No estará de más advertir al paso que el sentido de trascendencia tanto en Broch como en AP es más platónico que religioso *stricto sensu*, y que ese platonismo los une en una misma concepción de la historia y de su proyección sobre la actualidad. En el caso del novelista alemán, Arendt subraya, además, la vinculación de ese platonismo al cristianismo, y tal aserto podría aplicarse igualmente al novelista español. Las *Confesiones*, de san Agustín, fueron lectura obligada para Broch, y más adelante se verá la importancia que la obra tiene en el discurrir de AP, sobre todo a partir de *Secretum*.

Hay algo que diferencia la cosmovisión de Broch respecto a la de AP. Para el escritor alemán, el Renacimiento cometió el «delito» de secularización, de derribo de la sólida cosmogonía católica, sacrificando la vida humana en aras del mundo, «esto es, en aras de algo terreno, condenado en definitiva a desaparecer» [Arendt, 1955: 34]. En cambio, para AP el Renacimiento es, sobre todo y sin merma de su sentido pagano y homocéntrico, humanismo y, por tanto, época plena del espíritu y con un innegable sentido de la trascendencia. Evidentemente, los ejemplos de que se vale AP para asegurar su visión del humanismo europeo son españoles e italianos, sobre todo, y desde Petrarca a fray Luis de León hay un hilo común y un abocamiento a un tipo de espiritualidad que, si echa sus raíces en el mundo pagano —por platónica, pitagórica y horaciana— culmina en el humanismo cristiano. Es esa raíz estoica que, viniendo de un hispano como Séneca tanta fortuna ha tenido en nuestro pensamiento poético desde Jorge Manrique a Luis Cernuda, según ha estudiado ejemplarmente María Zambrano.

Mas volvamos al conflicto entre el logos y el mito, en otras palabras, entre racionalismo y pensamiento mítico. Broch era un decidido partidario del segundo, pues pensaba que el primero era insuficiente para dar conocimiento de la experiencia total del mundo. La primera y parcial experiencia del mundo —otra coincidencia con AP— es, para Broch, la experiencia del tiempo, «de la caducidad de todo lo humano y de la muerte» [Arendt, 1955: 411]. De esta experiencia darían cuenta, sobre todo, las que él llama «épocas esencialmente religiosas», que potencian lo mítico, frente a las «épocas de decadencia», que él asocia con el triunfo de las estéticas realistas y naturalistas.

El mito se incardina así en el meollo del pensamiento de Broch:

Cuando se habla de asociaciones, de vocablos y símbolos primigenios, y cada nueva época histórica los ha vuelto a descubrir para ella, bien que bajo distintas formas. Dicho con otras palabras: cada nueva época se ha procurado un lenguaje adecuado a ella, así como el correspondiente complejo de nuevos símbolos artísticos [1955: 87].

A Joyce se le debería la introducción de lo mítico en la novela de la Modernidad. Pese al aparente predominio de lo realista, incluso de lo costumbrista, al relatarnos la jornada de un individuo cualquiera, Leopold Bloom, en el Dublín de primeros del siglo XX, permanece la estructura mítica, pues que «el peregrinaje de Bloom por la ciudad de Dublín es toda una odisea que recoge y repite, bajo un ropaje nuevo, la singladura del noble y atormentado Ulises con todas sus peripecias» [243]. Pero por encima de esta alegoría casi anecdótica planea una categoría de dimensiones superiores:

Se trata de una estructura alegórica que abarca desde funciones primarias de la vida hasta las más sutiles divagaciones de la filosofía escolástica; una cosmovisión alegórica en la que, por añadidura, Irlanda y su historia es erigida en alegoría del mundo, una cosmogonía de tal riqueza en cuanto a estratificación y de tamaño complejidad que solo un espíritu polihistórico y teológico como el de Joyce pudo alumbrar [...] [Broch, 1955: 243].

Por eso mismo la ambición cosmogónica del *Ulysses*, tras la cual Broch vislumbra una visión del mundo esencialmente platónica, con lo cual cumpliría el fin más alto —éticamente hablando— del arte y la literatura, de toda obra poética

La tarea impuesta a la obra poética consiste en presentar un mundo de ensueño, un mundo ideal por deseado. El objetivo infinito, nunca alcanzado y siempre inalcanzable de la ciencia —esto es, conseguir una visión total del conocimiento—, el deseo ferviente, nunca satisfecho en la realidad, de los distintos sistemas de valoración de alcanzar lo absoluto y establecer la unión integral entre todos los elementos racionales e irracionales de la vida, todo ello encuentra en la cosmogonía y en la sintaxis unitaria de la poesía una culminación si no real, sí, al menos, simbólica [Broch, 1955: 297].

La novela tiene, pues, un ascendiente de prestigio: el mito. Broch forma un grupo con varios géneros unidos por un común elemento, la historicidad. Para Hermann Broch, «la historiografía, la biografía y la novela histórica proceden de un antepasado común: la epopeya heroica» [1955: 299]. Pero hay incluso un antepasado más remoto, que es el mito, donde descubrimos «el estrato básico del alma humana». Junto al logos son los dos arquetipos —en el sentido junguiano— del contenido y la forma que constituyen el proceso de comprensión del mundo. Mito y logos se justifican no sobre la base de ninguna actualidad, sino sobre un sentido atemporal de la existencia, más allá, por tanto, de las limitaciones temporales del *hic et nunc*, esto es, el *sin tiempo* de que habla la *Carta* de AP. La frase siguiente podría haberla firmado nuestro autor desde la cruz a la raya:

Y es este conocimiento de la atemporalidad —enraizado en el mito— lo que aparece como auténtica fuerza motriz en toda auténtica obra histórica, tanto en la del historiador como en la del poeta, y la que permite e incluso impulsa a uno y otro a volver los ojos al pasado y elevarlos a la condición de actualidad, de constante y eterna actualidad [1955: 300].

Toda obra que trata del pasado no puede sustraerse, por tanto, a esta persecución del mito; incluso la historiografía, por más que intente no alejarse

mucho del logos —racionalidad—. Ninguna disciplina que intente sistematizar al pasado puede soslayar la presencia del mito, como realidad espiritual que alienta a lo largo de los tiempos:

Lo mismo si se trata de historia de una época o de una nación, de historia de la economía dentro de una determinada época o dentro de pueblo, de historia del Estado o de historia de una lengua o de un arte o de una ciencia, que si se adopta este o aquel enfoque y se estudia la historia de la humanidad por separado o en su conjunto, cada una de estas «unidades históricas» es entendida como una estructura que se ha venido desarrollando gracias a la efectividad de un «espíritu» específico que mora en ella, como si un espíritu mítico de la época, de la nación, de la lengua, de la economía, del arte y, en definitiva, de la humanidad hubiera producido todos estos logros y sistemas de valoración, que constituyen cada una de las unidades históricas [Broch, 1955: 301].

La historia no tiene como función única elevar el pasado hasta el presente, sino que, al mismo tiempo, ha de sumergir el presente en el pasado, a fin de convertir este en futuro devenido Y ello porque solo en la fusión del pasado y el futuro se consigue la unidad espacial del presente perpetuo que anhela el alma y en el que quiere entrar porque en él se quiebra el tiempo y ella encuentra reposo [Broch, 1955: 303].

Broch tenía muy en cuenta, además, el papel que la novela histórica venía desempeñando desde los tiempos románticos, en los que atisbaba los empeños más idealistas, incluso utópicos, hasta los contemporáneos, en el género se había trivializado y adulterado:

La novela histórica respondió, en un principio, a tendencias utópicas y, más tarde, románticas; el atuendo histórico era generalmente simple decorado u orquestación, aun cuando también la preferencia por semejante formato estaba determinada, como no podía ser menos por fantasías de atemporalidad y profecía. Sin embargo, en primer término figuraban los propósitos didácticos o de simple entretenimiento [Broch, 1955: 308].

Para Broch, estos propósitos ya no eran suficientes en la novela del siglo XX, alterada por la destrucción de los sistemas de valores que hasta entonces

habían regido el mundo. Es por ello por lo que —en su opinión— se hace más necesaria una novela que rastree en pos del mito. Y así destaca —como también lo hace AP en su *Morfología*— la gran aportación de Joyce con su *Ulysses*, extendiendo «el antiguo mito sobre toda la historia y de este modo, en definitiva, sobre la vida del hombre» [1955: 309]. O la de Thomas Mann, con la historia de José, o *Muerte en Venecia*, donde el espacio urbano que mejor simboliza la gloria del pasado, es subsumido por el mito platónico de la belleza.

—En Esquilo el conocimiento precedió a la poesía siempre y desde el principio, mientras que yo lo he querido buscar a través de la poesía...; nacidos del íntimo conocimiento, sus símbolos son al mismo tiempo interiores y exteriores; por eso han pasado a lo perdurable, como todas las imágenes del gran arte griego; nacidas del conocimiento, se han tornado verdad permanente [*Virgilio*, 328].

En *La muerte de Virgilio* está ya explicitado el gran conflicto que veremos en las novelas míticas de AP: humanismo y barbarie. No hay término medio. Broch expone el dilema en términos dramáticos; lo hace mediante un *agón* de extraordinario alcance: el que enfrenta a Virgilio con Augusto, al poeta con el político: quien quiere destruir su obra literaria y quien, paradójicamente, anhela preservarla. Uno de los momentos climáticos de la novela es cuando Virgilio, escéptico ante el poder de la palabra, elogia la obra política del emperador, superior para él a la poética y, por consiguiente, de mayor trascendencia cara a la posteridad. Así lo resume García Gual: «¿De qué sirve la poesía frente a la muerte y al dolor del mundo, de qué vale la palabra poética ante el poder efectivo, despótico y soberano?» [2002: 167]. En la melancólica narración de Broch la pregunta no se resuelve demasiado favorablemente. Las circunstancias desde las cuales escribía el novelista eran demasiado horribles como para pensar que pudiera concluir en positivo, ofrecer una solución esperanzada. Es una diferencia, sin duda, con la actitud de AP, en este sentido mucho más optimista, pues cada novela suya es una demostración de que la palabra se yergue sobre el olvido de las cosas.

En lo que se refiere a *La muerte de Virgilio* como novela histórica, García Gual termina considerándola como tal, pese a que los personajes que aparecen en ella tengan más de míticos que de históricos: «Con su ritmo lento, tono melancólico y un encumbrado lirismo, *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch no renuncia a ser catalogada como novela histórica, siendo, como es, a la vez, una de las ficciones novelescas más representativas de nuestro siglo XX» [García Gual, 2002: 169]. Es casi una contradicción con lo que había afirmado líneas arriba, cuando se negaba a considerar histórico el *Virgilio* de Broch, basándose en la autoridad de Maurice Blanchot

«¿Qué es Virgilio para nosotros? ¿Y qué es Roma? [...] Su libro escapa en gran medida de los artificios de la ficción histórica, y con una real fuerza de veracidad poco a poco nos impone la presencia melancólica del poeta, la gravedad de su destino, de su mundo, el presentimiento de ese retorno de los tiempos, del que tenemos nuestro propio presentimiento».

Y a continuación el propio argumento de García Gual:

En efecto, aquí Virgilio se nos revela un personaje más mítico que histórico, como lo fue ya para Dante. Un buen guía para el viaje más allá, un buen compañero de inquietudes metafísicas. Lo mítico, sin embargo, se percibe enraizado en la historia. Virgilio, el poeta, es el poeta amigo de Augusto. Y este relato, disfrazado de novela histórica, parece trascender los márgenes convencionales del género. Y, sin embargo, es la propia evolución del género o subgénero la que permite su expresión en el cauce literario, del mismo modo que es la anécdota histórica antigua la que permite una escena como la del apasionante coloquio entre Augusto y Virgilio, una escena recargada de un trascendente simbolismo. Toda obra maestra avanza más allá de las convenciones habituales de la forma literaria en que fue inscrita. Si la novela histórica de tema antiguo suele recrear en su prosa realista pintorescas estampas antiguas enmarcadas en sus decorados de acartonada arqueología [...] [García Gual, 2002: 168]

¿Falsa novela histórica *La muerte de Virgilio*? ¿Un ejemplo de novela histórica desviado de la norma? Estas disquisiciones en torno a la *historicidad* de una obra narrativa no tienen sentido si variamos de clave genérica; por ejemplo, si en lugar de una novela escogemos un poema. El parangón no es descabellado, pues en la morfología de la novela de Broch ya se ha visto que predomina el modo lírico. Escojamos a un poeta de rasgos tan clasicistas como Antonio Colinas, cuyos libros y poemas tienen como referente la era clásica, la vuelta al pasado desde su *Sepulcro en Tarquinia*, poema del que acaba de celebrarse el cincuentenario de su aparición. ¿Calificaríamos de histórica su producción poemática por estar siempre referida a personajes y temas de la historia clásica, renacentista o romántica?

Por la relación que tiene con la novela de Broch, voy a servirme de uno de sus más admirables poemas: el canto X de *Noche más allá de la noche* (1983):

Mientras Virgilio muere en Brindisi no sabe
que en el norte de Hispania alguien manda
grabar un verso suyo esperando a la muerte.
Este es un legionario que, en un alba nevada,
ve alzarse un sol de hierro entre los encinares.
Sopla un cierzo que apesta a carne corrompida,
a cuerno quemado, a humeantes escorias
de oro, en las que escarban con sus lanzas los bárbaros.
Un silencio más blanco que la nieve, el aliento
helado de las bocas de los caballos muertos,
caen su esqueleto como petrificado.
«Oh dioses, ¿qué locura me trajo hasta estos montes
a morir y qué inútil mi escudo y esta espada
contra un amanecer de hogueras y de lobos?
En mi villa de Cumas un aroma de azahar
madurará en la boca de una noche azulada
y mis seres queridos pisarán ya la yerba
segada o nadarán en playas con estrellas».

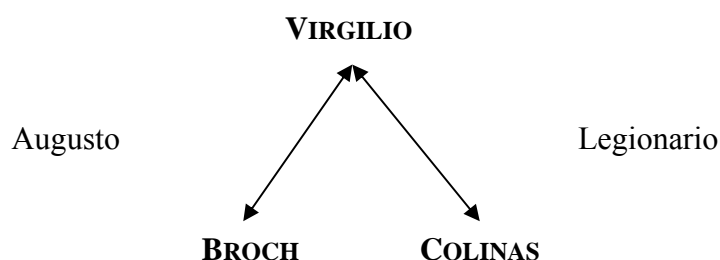
Sueña el sur el soldado y, en el sur, el poeta
sueña un sur más lejano; mas ambos solo sueñan,
en brazos de la muerte, la vida que soñaron.
«No quiero que me entierren bajo un cielo de lodo,
que estas sierras tan hoscas calcinen mi memoria.
Dioses míos: cómo odio la guerra mientras siento
gotear en la nieve mi sangre enamorada».
Al fin, cae la cabeza hacia un lado, y sus ojos
se clavan en los ojos de otro herido que escucha:
«Grabad sobre mi tumba un verso de Virgilio».

[*Obra poética completa*, 264]

Establezcamos una pequeña comparación entre la novela y el poema. Ambos textos tienen como motivo argumental la muerte del poeta latino. En el caso del poema se extrema aún más la temporalidad, pues se limita al momento exacto de la muerte de Virgilio, que hace coincidir con la de un soldado que lucha en los montes de un lugar del norte de Hispania, presumiblemente León, la patria chica de Colinas. La guerra no es tema que esté ausente de la novela de Broch por las razones obvias que se han expuesto, aunque en el poema de Colinas tengan una mayor importancia y ocupen el corazón de la historia. El papel del soldado es, sin embargo, similar al de Augusto en la obra de Broch. Ambos son personajes que no proceden del mundo de la poesía sino del mundo de la política o de las armas. Representan al otro, pero a un otro que se identifica de modo casi absoluto con el uno, pues que a ambos les une el amor por la poesía. Augusto se niega a que Virgilio cumpla su amenaza de destruir la *Eneida*. El legionario del poema coliniano establece un emocionante e imposible diálogo con el poeta, pues que ordena grabar un verso suyo sobre el sepulcro que lo acogerá cuando muera. En los dos casos —insisto— se trata de seres que creen en el valor de la palabra, de la poesía. Es muy probable que Colinas haya tenido en cuenta la reflexión de Broch acerca de dicho valor, pues la acción de su poema parece partir de las dudas que el Virgilio brochiano tiene sobre la justificación de su actividad como creador. Si alguien como un soldado es capaz de acordarse de él, es decir, de su obra poética,

de sus versos, es que la poesía ya ha cumplido su objetivo: por una parte, servir de consuelo a un moribundo; por otra, vivir eternamente, imponiéndose sobre la desaparición física: los versos irán grabados en la tumba no solo en recordación del soldado sino del poeta que los alumbró.

Así podríamos resumir la relación que se crea entre personajes y autores:



Los personajes —situados al margen en el esquema— que protagonizan la anécdota de novela y poema no tienen la misma entidad histórica. El de Broch es el emperador César Augusto, un personaje histórico, mientras que el de Colinas es un anónimo soldado del ejército romano en su campaña por Hispania. Pero, en realidad, fuera de los nombres, tienen la misma entidad ficcional. El Augusto de *La muerte de Virgilio* poco tiene que ver con el de la realidad en que vivió. El soldado de *Noche más allá de la noche* es casi más real —por intrahistórico— que el personaje del emperador. Ambos, en cualquier caso, producto de la fantasía de sus creadores. Pero esto no es lo decisivo. Lo relevante es que tanto en Broch como en Colinas lo que prima es la exaltación de los valores poéticos, de la belleza y sus consecuencias en el orden de la vida. En la novela y en el poema el Virgilio mítico tiene una realidad mayor que el Virgilio histórico.

Broch se vale de una prosa poética, y el lirismo invade su novela toda, hasta el punto de convertirla en una larguísima y conmovedora elegía. Colinas se vale de una serie de versos alejandrinos para llevar a cabo una doble elegía: la implícita de Virgilio muriendo en Brindisi y la explícita del legionario. La cronología nos obliga, sin embargo, a hacer una última pero necesaria puntualización. Entre la novela de Broch y el poema de Colinas hay cuarenta años de por medio. Quiere esto decir que el poeta español tuvo muy en cuenta la novela

alemana a la hora de articular su discurso poético, de ahí que la muerte de Virgilio quede solo aludida, como en una referencia extratextual a la novela, donde el lector de su poema puede encontrarla totalmente detallada. El diálogo entre los autores habría que representarlo del modo siguiente:

VIRGILIO



BROCH



COLINAS

La dimensión mítica del autor de la *Eneida* se acrecienta de este modo. Novelista y poeta coinciden al ensalzar la pervivencia de su palabra a lo largo de los tiempos. La recurrencia al pasado clásico es lo accidental, de donde la escasa historicidad de ambas situaciones. Lo sustantivo es, pues, el mito que pende sobre estas dos creaciones contemporáneas. Que la expresión sea fundamentalmente lírica también en los dos textos solo viene a corroborar las insuficiencias de la estética realista a la hora de ofrecer soluciones éticas al devenir de la humanidad. La literatura encuentra en lo mítico un medio de pervivencia y de justificación de cara al futuro. Lo interesante tanto en la obra de Broch como en el poema de Colinas es que el héroe es un personaje literario, un escritor, alguien que ha dedicado su vida a crear belleza mediante la palabra. Lo histórico es un muy poco convencional telón de fondo. Prima lo literario, y es este también uno de los componentes esenciales del mundo narrativo de AP. Es la historia de la literatura y no la historia en general lo que motiva a estos autores. Pero este interés histórico-literario sería trivial si solo pretendiera un afán erudito o meramente culturalista. Broch y Colinas escapan del culturalismo. Imbuyen a sus creaciones

de una verdad que hace vitales sus creaciones, plenamente instaladas en el acontecer de la vida contemporánea.

La muerte de Virgilio es un perfecto ejemplo de novela mítica. Así la definió Baquero Goyanes en sus *Estructuras de la novela actual*: una novela transida de poesía y, por tanto, de evocaciones simbólicas. Frente a la novela realista, que ambiciona explicarlo todo, la novela mítica se caracteriza por su naturaleza incompleta. Además de Joyce, Proust sería un buen representante de esa novela. También Malcolm Lowry, sobre quien escribe Baquero:

[...] Quien lea, por ejemplo, la bella novela de Lowry, *Bajo el volcán*, tendrá la sensación de que, tras los sucesos allí presentados, tras el paisaje mejicano allí descrito, hay otra cosa, hay unas reticencias dantescas, hay una simbología y una temática de pecado y purgación [Baquero Goyanes, 1972: 72].

La novela mítica no está, por ello, lejana de la novela poética, sino que viene a confundirse con ella. Y son ambas etiquetas las que podríamos aplicar sin dudar a la creación narrativa de AP, como ya en su día propusiera Ángel Valbuena Prat en su primera aproximación a nuestro escritor.

11. NOVELA HISTÓRICA Y FUSIÓN MÍTICA

AP no sólo ha recreado a los autores clásicos fusionándose con ellos, sino que ha dado una visión personal de lo que fueron los distintos momentos por los que transitaron sus personajes. Si nos detenemos en *Palmaverde*, ambientada en la España de Felipe IV, observamos que se inicia justamente con el ajusticiamiento de don Rodrigo Calderón en octubre de 1621, ya bajo el valimiento del Conde Duque de Olivares. AP crea un personaje, narrador omnisciente y propietario de una mula, que seguirá a los protagonistas de la historia y fundamentalmente al protagonista principal, el caballero Palmaverde y su antagonista Loaysa, que tratan de descifrar el criptograma del *Libro del Tesoro* en busca de la conversión

en oro de un metal innoble. Encontramos un convento dedicado a reintegrar a las damas la lozanía desaparecida..., recorriendo todos los escenarios y personajes literarios de entonces (Don Juan, Lázaro...), elementos que se unen a personajes del mundo próximo como Martí de Riquer, creando así un universo donde la verdad histórica de los hechos no se subordina al mundo ficcional, caminan juntos. De manera que su lectura resulta difícil si no tenemos en cuenta los postulados teóricos de la novela actual donde la mimesis, como hemos anotado, ha de entenderse en virtud de su relación con la verdad poética.

El protagonismo no ya de la historia sino de la historia de la literatura en la novelística de AP no ha ido sino radicalizándose con el paso de los años. Autores reales del pasado y del presente conviven con personajes de ficción, *complementarios* del escritor en alguna ocasión, e incluso con escritores y críticos de hoy. La metaliteratura caracteriza una novela como *Oficio de personaje*. En ella, el protagonista, Protasio, que ha perdido su identidad, va buscando, como si de un personaje unamuniano se tratara, a otro personaje para narrar los entresijos de la novela de Manzoni. La narración metaliteraria culmina con el proceso donde el protagonista retoma, siente, aún la vida:

Protasio regresó con el silencio a las tapias del convento para recoger a Virginia, a la que Manzoni le acortó su trayectoria de personaje en *I promessi sposi* respecto a lo que ya había comunicado en la redacción de *Fermo e Lucia*. Era como si Manzoni se hubiera arrepentido de la entidad de personaje de Virginia al principio y hubiera querido disimularla en su posterior presencia para que no le hiciera sombra a los verdaderos protagonistas de *Los novios* ya que aquello «passato e parito» en el monasterio de Monza «seria cosa che commoveria il lettore» [*Oficio*, 106].

AP descifra las claves del proceso en su propio discurso, al señalar al lector su intención. Serán los personajes los que sutilmente nos muestren las pistas del signado. Así el narrador escribe:

[...] Se apreciaba que Protasio amaba a Antígona al igual que amaba a Silvia y a la joven desconocida encontrada en la Estación de autobuses madrileña. Y se apreciaba que

categorizar el mito entendiéndolo como una historia en continua formación, por lo que era lógico que se practicara por un relator la «fusión mítica» para combatir la tristeza de acabar sus días como aquel «varón sin identificar» sancionado por el periódico de un fugado día. Fusión mítica, se sabía, era fusionarse con un personaje mítico ya ganado por la historia o la leyenda y compartir con él la existencia prestándose mutuamente cualidades y características sin pérdida de personalidad por ninguno de ellos. También fusionar sus tiempos [*Oficio*, 93].

Creemos que esta es la razón por la que la novela histórica de AP actualiza, recrea u ofrece una nueva expresión del personaje histórico en el que apoyarse para actualizar y proyectarse en el mito. A través de ellos se busca comprender la realidad tejida en ese laborioso y paciente empeño por mostrar el verdadero significado de la cultura. Como el poeta, que «se inventa o se hace en su poesía», según la feliz expresión de Octavio Paz, AP ha inventado en la novela su propia imagen del mundo, sabiendo que vive en un mundo que niega la Cultura con mayúsculas.

Hoy en día la novela histórica o la metaficción historiográfica resultan ser un híbrido de lo histórico y lo fantástico, las dos modalidades esenciales de la narrativa posmoderna, que aúnan la reflexión teórica acerca de la historia como constructo y el argumento histórico como trama. Por tanto el valor de lo histórico y de la ficción con respecto al género que nos ocupa debe insertarse en la cultura y en la época literaria en que nacieron y en la función referencial que el autor, destacado humanista, desea transmitir, cercana al a la visión cervantina de síntesis entre verdad histórica y poética.

AP, al definir las características de la novela en nuestra época, mencionaba las palabras de Ortega, quien en *La deshumanización del arte* concluía: «En suma, creo que el género novela, si no está irremediablemente agotado, se halla, de cierto, en su periodo último y padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita componerla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela».

Y añadía nuestro autor:

Entiendo que hoy, no ayer, podría predecirse tal agotamiento de la novela, por dos razones interrelacionadas: el imparable progreso tecnológico, en detrimento de las humanidades, y la decadencia de la cultura y el tiempo habitable. Me parece que la novela puede caer por la falta de soporte en cuanto libro, como ya lo hicieron las enciclopedias ante la comodidad y «sabiduría» de los ordenadores... En lo que me parece errar es en la consideración del novelista ante el agotamiento de temas como lo está el leñador ante la ausencia de árboles que talar. En tanto que género, es posible que la tecnología pueda acabar con la novela en cuanto atracción de masas, no con la novela «de culto» no con la que se sustenta en el yo como tema y puede acogerse desde sí a la riqueza de la permeabilidad del género y que comencé a exponer desde la tangencialidad de historia y novela. La historia como pasado en el que acunarse el escritor como Valera en *Morsamor*, o la historia como actualidad en la que comprometerse como se intentó en la Generación del Desastre de 1898 [Prieto, 2013: 125-126].

La metaficción es uno de los signos inexcusables de la narrativa contemporánea. Javier Aparicio Maydeu dedica un jugoso capítulo de su imprescindible *El desguace de la tradición* a tratarla por extenso con citas de Unamuno, Gide, Barthes, Pavese, Mann, Huxley, Cortázar, Kundera, entre otros:

Es este uno de los alicientes de la narrativa contemporánea, que permite que muchos de sus textos revelen su condición de artificio, que deja que se les vean las costuras, que deja que se les vea el mecanismo, como la maquinaria de un reloj transparente [Aparicio Maydeu, 2011: 234].

Este componente metaficcional es clave a la hora de explicar las novelas históricas de AP. En relación con *El ciego de Quílos*, indica con justeza Carlos García Gual que «este relato es algo más que un intento de recrear el mundo histórico del siglo VIII a.C.; es una reflexión novelesca sobre la construcción de la *Iliada* y la *Odisea* trazada con una cierta ironía y un fino sentido de la creación literaria que se nutre a la par de la tradición poética y de la propia experiencia» [2006: 279].

Para AP, puesto que nuestro padre es Homero, hemos de comenzar con el recuerdo, y con él podríamos acercarnos a James Joyce. Significativamente, en una elegía de Propertio, la II, 34, el poeta latino capta con sensibilidad los horizontes de la literatura de su entorno. En el hexámetro 61 evoca a su amigo Virgilio, «quien ahora resucita las guerras de Eneas el troyano»; en la *Eneida*, Virgilio está siguiendo a Homero y textos relacionados con su obra. Lo realiza dentro de una preocupación y dudas por su poema, una conciencia de escritor que siglos después estimulará a Hermann Broch a escribir su novela *La muerte de Virgilio*, en la que excelentemente medita las posibilidades del lenguaje para recoger y transmitir la realidad. Ante el conocimiento de la *Eneida*, Propertio exclama *cedite Grai!*, señalando que algo nace más grande que la *Iliada*. En la trayectoria culta de Propertio, la relación del poema de Virgilio con respecto a la *Iliada* no es ya una acusación de falta de originalidad sino el conocimiento de unos grandes valores literarios con los que una cultura y una personalidad poética progresan.

Esta progresión es el pilar sobre el que se edifica la novela en AP. Por ejemplo, es interesante detenernos en los capítulos añadidos a *Secretum* en 1986, que el autor atribuye a un nuevo «estado de ánimo», lo que determina su escritura, sentirse en un nuevo punto de su obra-vida. Ya que debemos reconocer como reminiscencia petrarquesca, que justamente por captarla en tanto tal, observamos la fidelidad con la que el autor nos muestra la descripción de un proceso, de una senda que aspira a prolongar y tal vez a renovar. Tal es la función de la escritura en AP, y el hecho de revisar sus obras, pues antes de nada (siguiendo a Petrarca) en ella ha de «confesarse a sí mismo». Es este el espacio en el que su escritura va creándose en permanente transformación. Al fondo está una de las imágenes típicas en la historia de la literatura: la visión del hombre como microcosmos que reúne en sí cuanto puede hallarse en la vida, a la que Francisco Rico dedicó un estudio con el título de *El pequeño mundo del hombre* (1970). Esto, que podría parecer extraño en un panorama donde una pretendida originalidad e inmediatez conforman la novela histórica actual, en la perspectiva de AP nos resulta enriquecedor observar cómo a los logros de una novela se suman los de otras, que

se engarzan a la anterior para ir construyendo una poética donde se equipara la vida y la obra de arte en permanente movimiento.

No es extraño que en este tiempo nuevo que se crea en la novela histórica se incorporen técnicas y recursos propios de la ciencia ficción (*Secretum*), la novela policíaca o de otros subgéneros ajenos en principio a su esencia, lo que provoca una desestabilización ontológica que nunca se resuelve, sino que deshace el concepto de verdad y propone un nuevo mundo posible cuya veracidad queda en suspenso (verdad poética). En este sentido la ontología de la novela histórica de AP está directamente relacionada con la teoría de los mundos posibles, de Thomas Pavel, difundida entre nosotros por Tomás Albaladejo (1986). Para el primer teórico, los lectores no evalúan la posibilidad lógica de las proposiciones que encuentran en los textos literarios a la luz de la lógica que rige el mundo real o el pasado que recrean, sino que abandonan dicho mundo y adoptan temporalmente la perspectiva ontológica del autor de la obra literaria que, además, en el caso de AP ha de medirse con los conocimientos filológicos que ha ido esparciendo a lo largo de su obra crítica y que configuran su particular concepción de la Literatura. Porque para AP el sentido de la vida que lo rodea queda representado y sintetizado en la palabra que recorre el pasado, establece un presente como iniciativa y crea un horizonte abierto. Su identidad narrativa, la intertextualidad en sus obras, puede ser una de las claves que expliquen la individualidad de la novela histórica en AP.

De este modo, *Secretum* constituye uno de los principales jalones de la historia de ese proceso narrativo. Pues ya a partir del título la sitúa AP en una cadena textual y cultural que se origina en san Agustín, transita por Petrarca y desemboca en su novela. La luz que la obra del humanista italiano emite sobre esta ha de ser examinada, a la fuerza, teniendo en cuenta la proyección de las *Confesiones* sobre el *Secretum* petrarquesco [Sepúlveda, 2005:181].

AP opta por esta dualidad de mezclar en sus novelas los conocimientos del creador-crítico. Esta simbiosis afecta tanto a la estructura del relato como a su mensaje último, pues inserta su obra en una cadena cultural de largo recorrido. Si la tradición clásica es la predominante en novelas como *Quíos*, *Horacio* o *Carta*,

en el resto de sus novelas, el juego intertextual se circunscribe a la geografía del petrarquismo. A excepción de *Diógenes*, *Isla* u *Oficio*, si bien, genéricamente, son los datos y figuras que inundan sus libros los que nos permiten situarlos en el cauce de las novelas históricas, pues, como él mismo defiende:

[...] Resulta obvio que ningún lector puede sentir, recrear, una novela sin poner en su lectura algo de sí mismo, de su cultura y su experiencia...Esta reciprocidad abona muy fértilmente la novela histórica que voy exponiendo, porque su desarrollo narrativo histórico es un encuentro donde si el novelista existió (e hizo existir un pasado), el lector puede hallar un tiempo en el que explicarse algunas razones de su presente y tomar conciencia de su identidad hacia el porvenir [Prieto, 2013: 131].

Para la narración del pasado el autor actualiza esta doble dimensión, como escritor y como lector activo conocedor de las formas vigentes en la narrativa actual y del legado de siglos de pasados. Si nos adentramos en la lectura de *Embajador*, comprobamos que podemos leer la novela como una recreación del Renacimiento, al tiempo que como filólogos descubrimos una lectura crítica de las claves interpretativas que el propio autor ha ido disseminando en su estudio sobre la poesía española del siglo XVI; o bien, como una biografía de Hurtado de Mendoza, como una novela de búsqueda etc. [Díez Fernández, 2005: 181].

Parece claro, por consiguiente, que en el propósito del autor se esconde una necesidad de revivir la verdad histórica tal como la entendió Cervantes y de acogerse al carácter de *exemplum* —como arriba decíamos— estableciendo contrastes entre el presente y el pasado a la búsqueda de una proyección trascendente, crítica, personal entre una y otra época o entre autor y personaje.

La reivindicación de los preceptos clásicos en la construcción de sus novelas abarca todo, construyendo, en muchas ocasiones, el propio discurso de la ficción. En él va descifrando las claves necesarias para entender su propia trayectoria novelística, de la que me ocuparé al hablar de *Horacio*.

Efectivamente, en *Ayer* (2014), Paula María uno de los personajes aconseja a un colega la actualidad de los clásicos, para interpretar mejor los recursos de la literatura argentina actual, para lo cual establece un paralelismo

entre la historia ficcional en Mujica Laynez (*Bomarzo*), Jorge Luis Borges y *Cárcel de amor*:

No obstante intentó orientarle con el mundo renacentista que podía ofrecer con *Bomarzo*, de Mujica Laynez. Análogamente estuvo recomendándole que leyera de nuevo, muy atentamente, la obra narrativa de Borges, en lo que podrían ayudarle desde las «Notas a Borges» de Raimundo Lida, al libro *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* de Ana Barrenechea, así como sus artículos, tal que «Borges y la narración que se autoanaliza». Incluso le apuntó respecto a ello la modernidad que podría deducir de la *Cárcel de amor* cuando el autor regresa al final para habitar en la historia ficcional, incluida la utilización genérica de *vasallos* y *vasallas* ofrecidas ahí para exaltar el plano de igualdad de sexos que nos cubre hoy socialmente como acuciante novedad [Ayer, 228].

Es esta, sin duda, una de las explicaciones que podemos dar de su trayectoria como acabamos de ver al comprobar cómo la literatura ha absorbido la ficción, pues que en *Oficio* el mundo referencial del autor apenas ocupa un tercio de la novela. Ahora bien —siguiendo a Albadalejo—. dentro de la relación entre historia y ficción, cabe también la visión fabuladora de la historia, basada en la invención consciente del autor que intencionalmente se aleja de lo verosímil mediante procedimientos ficcionales que organizan el mundo conforme a un modelo de realidad creado por el narrador a partir de reflexiones críticas sobre la historia, y que casi siempre van acompañadas de procedimientos fantásticos (la gallina de los huevos de oro, el espejo en *Embajador*), tan en boga en la actual narrativa pero que en la teoría poética del Renacimiento son justificables y no atentan a la verosimilitud, porque pertenecen al folclore, como así aparece en el manuscrito hallado en Tordesillas que describe Jesús Maestre [2005] y de elementos irónicos o paródicos que llegan a veces a contradecir la versión oficial de los hechos (el saqueo de Roma al que se refiere Alfonso de Valdés en el *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, aludido en varias de sus novelas). Todos ellos armonizados siempre por la voz del narrador heterodiegético (y en ocasiones homodiegético) que guía al lector en la visión prietista de los hechos y,

por consiguiente, en la comprensión de lo narrado, cargada de ambigüedad e ironía.

La actitud irónica nace al comprender qué paradójica es la esencia del mundo, cómo una actitud ambivalente es la única que puede abarcarlo en su contradictoria totalidad. La ironía hace que las cuestiones planteadas queden sin respuesta. Esta es la originalidad de AP, si tomamos cada uno de sus libros como una sucesión de *fragmenta*. Desde esta perspectiva la historia en los mundos de ficción se hace creíble porque son puestos en boca de una persona dotada de autoridad institucionalmente y no por ajustarse a las peculiaridades de la lógica del mundo histórico que se recrea, ya que se parte a priori de otorgar un crédito sin límites a las palabras del narrador. Así pues, la autoridad del narrador se constituye en el auténtico fundamento de la verdad de la ficción histórica, hasta el punto de poder afirmar que es verdadero lo que el narrador dice que existe en la diégesis. De hecho, en la misma novela, *Embajador*, la voz del narrador anónimo guía al lector por las páginas de la novela desde su génesis en la epístola nuncupatoria, que sirve de presentación y envío, y lo orienta hacia las claves interpretativas del texto. Se trata de un narrador que se denomina a sí mismo «historiador y cronista» para dejar bien sentadas su historicidad y veracidad, acogiendo a las convenciones propias de la poética que alumbró el debate cervantino entre «verdad poética y verdad histórica». Con lo cual la metaficción queda perfectamente asumida desde la génesis creadora por parte del autor que se acoge a las teorías poéticas de Pinciano y Cascales en relación con la prosa narrativa de su época. No es extraño encontrar en sus novelas todos los recursos de la literatura de este periodo. Entre ellos, el de denominarse como narrador historiador y cronista (el subrayado es mío):

A diferencia de los poetas, entre los historiadores es distinto, y ahí están alguno de *nuestros cronistas* del siglo pasado... y por ello acaso advirtiera el lector que acudí a varias fórmulas para no dar nunca mi nombre, y omití las conversaciones entre Don Diego por si de ellas pudiera desprenderse algún indicio de quien soy [*Embajador*, 178].

Insistía luego Mendoza en que Túnez podría darle al Emperador una gloria como la alcanzada por Alejandro Magno o César; pero si ciertamente éstas eran sus palabras (y como *historiador* las repito), no puedo certificar su leal veracidad si me atengo a cómo gustó de la actualidad don Diego, según verá el lector en el correr de estas páginas, si me hace merced de acompañarme [*Embajador*, 23].

Cabe, sin embargo, precisar que, a pesar de que el género resulta sometido a la heterogeneidad en cuanto a la visión y las formas de construir el relato, cree María Dolores de Asís que aun hoy resulta más enriquecedor volver, para su comprensión, a las funciones que a la historia le atribuyó Cicerón como Testigo del tiempo, Luz de la verdad, Vida de la memoria, Maestra de la vida y conocimiento de la antigüedad. Y sitúa la novela de AP, *El Embajador*, como modelo de historia, entendida como maestra de la vida, junto a los *Episodios nacionales* de Galdós o *Doña Urraca*, de Lourdes Ortiz, pues en ella subyace una concepción del género con fines pedagógicos o como en el caso de AP «aquella otra escritura que sin descuidar la fidelidad en la producción acerca el sentido de lo contado a realidades presentes» [Asís Garrote, 1996: 281]. O en palabras del propio novelista:

Nos bastaría un poco de tiempo para señalar que la mayoría de las prácticas narrativas o tendencias novelísticas podríamos señalarlas como derivadas de las notas que caracteriza la historia en la definición que fijaba el gramático Donato a Cicerón en *De oratore*. La particularidad de *vita memoriae* o de *magister vitae* se halla, por ejemplo, en el empeño de ser memoria de la vida, proyectada en un personaje, de ciertas líneas novelescas al igual que lo es en ciertas novelas de tesis erigirse o conducirse como maestra de la vida. Es un proyectarse en novela haciéndose historia, inmortalidad plena, que Lope de Vega no acertó o quiso diluir en su espléndida *Dorotea* [2013: 124].

Así, entre los recursos retóricos que se desprenden de la lectura en las novelas de A. AP está la tradición humanística a la que pertenece el autor, de respeto al dato sin negar la vía de la obra como autobiográfica proyección, concepto presente en sus novelas y que se vincula a la manera de entender la historia de la España renacentista y desde la que podemos abordar un primer

acercamiento a las novelas históricas. Para ello el lector ha de recibir el texto y apropiarse de su sentido contando con su competencia literaria y su experiencia del mundo a través del manejo de las convenciones propias de la literatura del periodo que el autor maneja de forma magistral, si bien desde una cosmovisión muy acorde con las coordenadas estéticas del siglo XXI, pues el hibridismo histórico resultante está también enraizado en los postulados de la narrativa actual en cuanto a su construcción formal se refiere.

En esta orientación, María Hernández [2002: 440] señaló la relación de las novelas históricas de AP con el concepto de Historia vigente en el siglo XVI, siguiendo a Asunción Rallo, en *Antonio de Guevara en su contexto renacentista* (1979), texto que toma como ejemplar punto de referencia para tratar de apuntar algunas de las conexiones de la novela con el canon literario de la época:

En la tradición humanista de respeto al dato sin negar la vía de autobiográfica proyección se sitúa el concepto de historia vigente en el siglo XVI español que, como bien ha señalado la crítica, se bifurca en dos líneas divergentes, la estrictamente humanística, y la línea creativa: en esta última se sitúa un autor como el ya citado Guevara, en una línea comparable con Aretino y Castiglione en su actitud frente a la antigüedad, en su respeto nada estricto al pasado, porque «Guevara y Aretino se apoyaban en su experiencia vital, y es la que ofrecían. Ni uno ni otro creían en la historia [Rallo, 1972: 71-72].

Creo que, en cierta medida, esta experiencia de Aretino y Guevara, sin olvidar la vía de autobiografismo abierta por Petrarca son las dos grandes coordenadas que sustentan el concepto de historia que el autor maneja y que determinan algunas de las características más relevantes de su discurso narrativo.

AP marca la individualidad del camino elegido. Y, tras manifestar con humildad su inferioridad respecto a ellas, apunta el narrador a «otras obrecillas más de diversos argumentos que bastan para explicar mi relación con don Diego y la causa de esta historia» [*Embajador*, 124], además de insistir en su relación personal de lector y crítico con «el sujeto historiado». Se trata de uno de los pocos, pero significativos, momentos en el que el narrador habla de sí mismo («mi pobre medianía, tan injustamente esquilmada por el erario»), de una situación personal

muy semejante a la del personaje biografiado, por lo que debemos suponer que estamos ante uno de esos momentos de fusión autor-narrador-personaje, que justifican que lo autobiográfico salte por encima de los preceptos retóricos y que irá desarrollando *in crescendo* hasta borrar los límites y fundirse enteramente con el personaje histórico.

Estas mencionadas «obrecillas» que se nos indican como las clave de la relación entre el narrador y el protagonista, son sin duda el único dato textual sobre el que poder asentar ese proceso de fusión en la cadena mencionada. Hay alguna que otra mención por el texto que puede ayudarnos a deducir la naturaleza de esas «obrecillas». Así, por ejemplo, en la epístola prologal el narrador había manifestado:

Perdonad también si, estando ético, alguna vez me aprisionó lo lírico, que ello es *contaminatio* de mi mucha lectura de poetas y seguimiento de nuestra Retórica, la cual pide alternancia de estilos [*Embajador*, 8].

En su *Morfología de la novela* [1975: 26-27], AP refiere al carácter biográfico, congénito de la novela como una necesaria consecuencia de la estructura subjetiva que se halla en su configuración, y este carácter es el que será una forma, entendiendo por forma el sistema mediante el que un autor disuelve una preocupación o problema en expresión (comunicación artística). Más adelante ejemplifica lo expresando aludiendo a las «vitales páginas» de *Cómo se hace una novela*, donde Unamuno afirma que «toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo, es autobiográfico». Y añade que la estructura subjetiva, con su carga biográfica, se desplaza a la novela como un valor inherente a ella y ejecuta este desplazamiento en tres planos: a) con la intensidad e intimidad directa que proporciona la primera persona y que se intensifica con la técnica del monólogo interior; b) en el ambiente novelesco, con la fuerza colectiva de lo hipotético e histórico; y c), en los objetos, en las cosas elegidas por la mirada del novelista para mostrar una realidad cosificada.

Creemos, por consiguiente, que es la necesidad de narrar un particular sentimiento o estado de ánimo lo que conduce al autor a crear un personaje en el que fusionarse y en el que proyectarse. La narración resultante dista mucho de la fidelidad histórica que AP se resiste a seguir en sus novelas:

En mi *Secretum* no me interesó lo más mínimo lo que sería una vida futura en la que no existiera la muerte, sino lo hermosa que era una vida, un amor, que podía fijarse en palabra contra la destrucción del olvido. Es posible que *Secretum* pueda parecer, y sea, algo intelectual, no lo sé, pero yo la recuerdo como unas páginas donde, con la ayuda de Petrarca, proyecté un estado de ánimo que aún me sostiene, pese a existirlo en una variedad de personajes que respondían a una misma persona.

Diré entonces, para finalizar, que el acercamiento a un autor o a un personaje mítico no supone la realización de lo que se llama novela histórica, y bastaría, para confirmarlo, ampliar, aunque sea en la parcela lírica, lo que apunté atrás de Leopardi fusionándose con Safo a través de *las Heroidas* de Ovidio, según expuse en un capítulo de mi *Ensayo semiológico*.

Mi último estado de ánimo existiéndose en un sistema narrativo se llama *El Embajador*, encuadrado en un tiempo histórico del siglo XVI y sostenido por un personaje histórico tan conocido como Diego Hurtado de Mendoza. Yo no calificaría a *El Embajador* de novela histórica, que es género que no me interesa mucho, sino como una narración donde mi estado de ánimo, para superar ciertas realidades muy concretas, buscó la evasión de fundir la ficción y la historia para llegar a la verosimilitud que pedían los clásicos [1990: 82-83].

12. AUTOBIOGRAFÍA Y MITO

Llegados a este punto, debemos preguntarnos cuáles son las categorías genéricas que AP otorga a sus novelas históricas; qué es lo que él entiende por verdad histórica, el propósito ejemplificador y el presupuesto de verosimilitud, pilares tradicionales del género, y cómo se asientan en sus obras. Muy acertadamente, ya María Hernández [2002: 433] señaló cómo en *Embajador* aparece el patrón de los

preceptos para construir la historia y la ficción en el siglo XVI en relación con el principio de *verosimilitud*:

Veía yo tan en grado curioso los pasos de mi señor y tan torcidas algunas interpretaciones que lo juzgaban, que mi ánimo y conciencia de historiador protestaron, llevándome a tomar su vida como materia de mi libro, por donde vine a convertirme en cronista y sin buscar prebenda o vanidades por ello, que oculto a los ojos de todos realizaré severamente mi trabajo [*Embajador*, 6].

Es un primer punto de referencia para tratar de apuntar algunas de las conexiones de la novela con el canon renacentista, pues, en relación con la veracidad señala Asunción Rallo [1979: 275] que la cuestión radica en la búsqueda de otros ejemplos en los que asentarse. Recordemos cómo en *Generaciones y semblanzas*, de Fernán Pérez de Guzmán, también latía esta finalidad de «rescatar del olvido y la difamación a unos caballeros contemporáneos del autor», según señala para así afianzar la verosimilitud del relato. Por ello, los recursos guevarianos van encaminados a potenciar la mayor credibilidad del narrador. Este deseo de salir en defensa de torcidas interpretaciones que se señala como génesis del relato, implica una profunda simpatía hacia el protagonista y sugiere a la vez una posible razón autobiográfica del autor que no es factible desvelar.

En función de esta finalidad concreta, que se le supone al manuscrito, está la necesidad de adoptar un registro de veracidad, de respeto absoluto a la realidad de los hechos, que es el aval de credibilidad que el narrador deberá obtener y mantener a lo largo del relato. Porque, como Cervantes, la originalidad de la novela empieza con un acto de distanciamiento de sí mismo y de su obra. Al confiar la veracidad de los hechos al manuscrito encontrado, el propio autor queda a salvo de la crítica, al hacer recaer en «el cronista» la responsabilidad de la obra. La verosimilitud y la veracidad se logran mediante un entramado de menciones en primera persona y en el tiempo presente como garante de la verdad histórica que exige el momento de la redacción y que contrasta con el pasado del relato. Menciones que nos van dando la sensación de cómo progresa el acto de la

redacción, de cómo se retoma el hilo de los hechos, de cómo se controla la enunciación. Fijémonos en expresiones como: «que más adelante historio» [68]; «saltaré la debida cronología» [117]; «con las meditaciones de autoría me salí del camino hacia España que llevaba D. Diego» [179]; «me veo obligado a detener la acción narrativa y anticipar» [187]; «bajando nuevamente a mi común discurso» [223]. Con ellas se abre una línea directa de comunicación entre el narrador y el lector, con la consiguiente función retórica que ello cumple y que —como más arriba señalé— enlaza con el papel que el autor otorga al lector implícito.

De nuevo es el propio AP quien mejor nos puede ilustrar estos recursos de verosimilitud e hibridismo a la hora de conformar el relato:

Obviamente por novela histórica entiendo aquella en la que el autor, argumentalmente, se desplaza a un tiempo del pasado que no compartió cronológicamente. En la capacidad y sistema de cada autor es donde radica la variedad que ofrece el panorama de la novela histórica, ya que es muy distinta la falsificación que realiza Miguel de Lima en 1592 con su *Hystoria del rey D. Rodrigo* a la autenticidad con su fusión de tiempos que realiza Guevara en su *Relox de príncipes*. De este modo, la distancia narrativa es enorme entre las reconstrucciones romanas de Nuñez Alonso o Sienkiewicz, y la actualidad que late por el tiempo de crisis y las posibilidades del lenguaje en *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch.

Creo que este enriquecimiento de la permeabilidad genérica (y ya en otro libro me detuve en la sátira menipea) se abrió espléndidamente en el periodo renacentista dentro de una apetencia de cultivar el modelo clásico griego y latino en busca de una novedad ajena a la que pudiéramos denominar bárbara originalidad. El ejemplo de *Ulises* de Joyce con su recuerdo que podíamos exponer [1975: 234].

La forma biográfica que trasluce la narración no enmascara la ficción, sino que le permite al narrador mantener su protagonismo y su voz, sin renunciar, no obstante, a todos los recursos narrativos y estilísticos que ofrece el relato actual, mediante los cuales desfila en cada uno de los escenarios de la novela un abigarrado mundo social e intrahistórico:

La orden de Carlos V despertó en la mente de don Diego una serie de caminos que tenían como norte oculto a Leticia, y que intentaba compaginar su natural deseo de estar con ella en Venecia y la conveniencia de agrandar su prestigio en Trento para merecer la embajada de Roma donde podría estar cerca de la amada cuando ésta regresara a Siena.

Se producen así unos hechos de aparente contradicción si nos guiamos por cartas y documentos marcados por las cancillerías y archivos, desatendiendo la realidad trazada por don Diego, sobre la que no quisiera que cayese ninguna sombra que menguara su dignidad diplomática [*Embajador*, 90].

13. LECTOR Y MEMORIA COMO AGENTES DEL RELATO HISTÓRICO

Acogerse a la materia histórica suponía por parte del narrador un ejercicio de doble desplazamiento ficcional por el que cual el narrador se desplaza al tiempo histórico en constante salto entre aquel y la actualidad borrando la frontera entre ambos. La materia histórica le sirve al autor para exhibir su autoconciencia acerca de la naturaleza discursiva e intertextual del pasado, ya que vuelve a contar de otra manera, desde otro punto de vista, mitos e historias que ya se han contado para, al hilo de la narración, suscitar una reflexión sobre la verdad histórica, la forma de construirla y su propia interpretación. Para ello contará con el papel del lector, ya que él será quien asuma el protagonismo en el proceso estético, cerrando de este modo el círculo de la comunicación literaria:

Como digo, la intencionada anonimia de nuestro manuscrito me hizo dudar hasta aquí, y por ello advertirá el lector que acudí a varias fórmulas para no dar nunca mi nombre, y omití las conversaciones entre don Diego y yo por si de ellas pudiera desprenderse algún indicio de quién soy. Lo que sí puedo asegurar, aventajando al autor del manuscrito mencionado, es que yo no estuve «en la mayor parte de los hechos» de los que escribo, sino en todos [*Embajador*: 178].

El lector ha de interpretar el recurso a las fuentes clásicas, la tamización del propio sentir en el filtro de los antiguos, pues implica un ejercicio de

introspección y un juicio moral sobre la presente sociedad tecnológica que no puede satisfacer a los admiradores del humanismo, al profesor inserto en el vivir ciudadano, a quienes aspiran a una cultura atenta a más amplias experiencias individuales y sociales, a caballo entre dos siglos.

AP nos ofrece una escritura que ahonda en los estudios clásicos justamente para contrarrestar el desprestigio de las humanidades con unos modelos de saber más tecnológicos y menos éticos. Inclinar-se por los personajes clásicos en la novela como fermento intelectual es, de alguna forma, tomar partido en relación con candentes cuestiones filosóficas y estéticas que sugiere al lector para completar el sentido que AP manifiesta sobre la escritura de la historia, ya que para AP sin su conocimiento no hay ética eficaz. Y este ideal preside la mayor parte de cuanto escribe.

Para AP, Platón u Horacio son filósofos más auténticos que el Aristóteles de las escuelas, porque la moral necesita a la literatura, a la elocuencia, cuyos fines coinciden con los de la filosofía. Gracias a la *eloquentia*, el hombre bien templado de soledad y silencio, rompe a conversar con los demás, próximos o remotos, en el presente o en el porvenir, para dar testimonio de saber y sentimiento como los antiguos [Hernández Esteban, 2002: 438].

Entendidos desde esta óptica los acontecimientos, la cronología y la temporalidad referencial de la Historia, en su doble sentido de historia y discurso, penetran en las novelas de senectud de AP a través de la memoria y la meditación del narrador transmitiendo sus conocimientos no solo filológicos sino también de su propia trayectoria como novelista para terminar convirtiéndose en su propio ente de ficción, como ocurre en *Oficio de personaje*.

Del mismo modo, no es extraño encontrar la imagen del autor implícito en varias de sus novelas creando lazos intertextuales a lo largo de su producción narrativa. Sirva como ejemplo el enigmático caballero que discurre así en *Palmaverde*: «El anciano autor de una *Carta sin tiempo* que luchó en la selva americana (*Tres pisadas de hombre*) y se debatió en *Secretum* hasta ser quemado». O en su penúltima novela (*Ayer*), el profesor Norberto, bajo el que se

esconde el AP profesor, dialogando con un colega, Martín Gotilla, sobre *Penúltimo cuaderno*, publicado por el autor dos años antes:

—Al fin—explica Norberto— me inclino porque editen una serie de trabajos que titulo *Penúltimo cuaderno*.

—¿Es continuación del *Cuaderno de ayer* que publicaste hace poco?

—Únicamente en lo de pertenecer a los años de docencia. Estos tienen un evidente carácter biográfico, desde el propio título. *Penúltimo* quiere decir que tengo la esperanza, y quizás petulancia, de que habrá otros después, de que seguiré con vida. En cierto modo responden a la gran dependencia de un yo lector que tiene toda obra literaria. La cultura, el estado de ánimo, la situación subjetiva de un lector, al igual que la de un crítico, actualiza el curso de una obra, su fluctuante camino empedrado por los eruditos [*Ayer*, 96-97].

Las introspecciones metanarrativas de AP alcanzan el extremo de hacer que en la novela no haya más historia que el propio discurso del narrador, como se aprecia en *Guerras*. Aquí lo histórico-narrativo deja paso a la reflexión histórica y cultural como forma de expresar en ocasiones su propia interpretación de lo narrado. La literatura se convierte así en el principal cauce de comprensión de la propia realidad vital que va vertiendo a través de la escritura en constante complicidad con un lector implícito ya familiarizado con la *fusión mítica*, y que «le procura a un autor habitar, explicarse u ocultarse en algo sancionado por una recogida cultura» [Prieto, 2008: 39].

Así, el lector constituye una categoría esencial en el análisis de la novela histórica de AP, porque es él quién ha de interpretarla con las claves que el autor ha ido diseminando, modificando «su horizonte de expectativas», en la expresión de que se sirve Jauss para denominar «la previsión de las formas de la organización discursiva», es decir, la competencia narrativa y discursiva del lector, tan presente en todas sus novelas. En *Oficio*, el protagonista, Protasio, como don Quijote, no distingue entre realidad y ficción, y se dirige a uno de los lugares por los que anduvo el autor como crítico en *Maestros italianos*. Me refiero

al Monasterio de Monza, lugar donde se desarrollan las dos novelas más famosas de Manzoni (*Fermo e Lucia* y *I promessi sposi*):

Absorto en ese laberinto, sin que ninguna Ariadna le ofreciera un hilo para escapar, Protasio intentaba dar salida a su confusión admitiendo que nadie era completamente persona o personaje, sino que ambos eran entes que, en cuanto surgidos de la realidad o del entendimiento, tenían una íntima y oculta comunicación trasferencial. De tal manera, que igual sería para un lector, era difícil concretar en aquel momento o página si Protasio contemplaba o razonaba la existencia del citado monasterio de Monza [*Oficio*, 104].

Hemos señalado anteriormente el valor estructural que tiene para AP la epístola, al enlazar e interiorizar lo propiamente narrativo, como lo es el valor que tiene el diálogo en las historias narradas. La epistolar es una forma de conversar que estaba en Petrarca, en las cartas que dirigía tanto a sus contemporáneos como a los antiguos Cicerón, Séneca, Quintiliano, Livio, Horacio o Virgilio, con quienes cierra las *Familiares*.

Esta forma comunicativa, en la que el lector está presente, en el momento de la escritura, tiene un cierto valor de diálogo, pues el emisor al ir redactando la carta, tiene presente al receptor participando ambos de un mismo tiempo de comunicación, clausurándose así el proceso de *fusión mítica*. El mismo tiempo es el que utiliza Petrarca en su diálogo con san Agustín en *Secretum*, en sus cartas a los antiguos, a quienes pregunta como si estuvieran presentes. Le escribe, por ejemplo a Cicerón: «*Ubi et etati et profesión et fortune tue conveniens otium reliquisti*» [Prieto, 1986: 110].

Umberto Eco, en *Lector in fabula*, afirma que autor y lector (modelo) son «dos estrategias textuales», y añade que «emisor y destinatario» están presentes en el texto no como polos de comunicación, sino como papeles actanciales del enunciado. En virtud de la actividad cooperativa, el lector como principio activo de la interpretación, forma parte del marco interpretativo del propio texto. Una forma artística en general, y un texto literario en particular, nunca pueden concebirse como obra cerrada, sino como obra abierta a la interpretación del lector que, en virtud de la cooperación interpretativa extrae del texto lo que el

texto no dice, sino que presupone, promete, entraña o implica lógicamente), llena espacios vacíos, conecta lo que aparece en el texto con el tejido de la intertextualidad. La competencia lectora nos permite, pues, para advertir los distintos niveles de verosimilitud, es decir, «el conjunto de reglas estructurales que permiten organizar el sentido de la historia narrada y que crea un lazo de interrelaciones». Esta complicidad permite transitar el mundo ficcional de AP donde los personajes de una novela caminan y se refieren a la siguiente en perfecto diálogo renacentista:

Quedó algo sumido en la inopia Palmaverde, pasándole a los ojos, y advertida la circunstancia por fray Patricio le aclaró:

—Porque sabréis que, escondidos a los fatuos halagos, tuvo mi señor don Diego un honesto cronista que se empeñó en historiarlo abandonando otros quehaceres académicos mejor remunerados. Es hecho poco averiguado, porque el tal amigo y cronista, del que tuve su última noticia estando en Lovaina, tiene ordenado que su texto, titulado *El Embajador*, no salga a la luz hasta pasados muchos años, con lo que se demorará cualquier noticia de mí. Y si tal decisión de permanecer inédito me hiere un tantico en mi vanidad, pues a todos nos place ser reconocidos en vida, también me halaga saber que son páginas que al fin darán alguna cuenta de mí, que esto tiene de bueno arrimarse a excelente caballero [*Palmaverde*, 115].

En toda producción literaria juegan dos posiciones: la del emisor y la del receptor, que, en nuestro caso, tiene su zona de fusión o interés común en la historia. Atender al lector en la historia es uno de los *leit-motiven* en la literatura actual (*Continuidad en los parques*, de Julio Cortázar), al que se refiere el autor de *La cabra de Diógenes* para manifestar la actualidad de los clásicos y el modo en que el autor tiene en cuenta al lector:

Creo, en función de su extraordinaria modernidad, que Cervantes captó para su *Quijote* la novedad o disfrute que Guevara le otorgaba a su *Marco Aurelio* mezclando unitariamente la historia, con su serenidad y dirección a lectores eruditos, cultos, con la

fábula o argumento, propio para un lector amplio, poco cultivado en letras [Prieto, 2013: 121].

El protagonismo que adquiere el lector en las novela históricas de AP trasluce una especial complicidad entre narrador y receptor con fórmulas como: «bajando nuevamente a mi común discurso», «hubiera preferido mi estética soslayar tan agrio argumento que es probable que remueva en el lector personales pesadumbres»... Además de entablar una comunicación directa, estas fórmulas van creando una memoria textual que se hace explícita al referir situaciones y acontecimiento de una novela en otra como hemos visto. De esta forma, la metaficción que teje el autor al cuestionar la verosimilitud y el realismo y, al remitirnos a otros textos, llama la atención del lector sobre el carácter de obra ficticia, independientemente del grado de subjetividad que adquiera el relato, hace del lector un protagonista en permanente diálogo con el texto total del autor [Hernández Esteban, 2002:436].

El acercamiento al relato histórico de AP ha de hacerse con las propias sugerencias interpretativas de la tradición humanista de respeto al dato sin negar la vía de la autobiográfica proyección como bien conoce el lector. En consecuencia, como en el Renacimiento, AP valora y siente la historia dentro de una amplia y ambiciosa meditación cultural. Su diálogo con los clásicos, como Petrarca o Cicerón lo hicieron, también es una forma de alcanzar y habitar en el tiempo en un diálogo que requiere un doble proceso: fijar y ennoblecer una biografía y ennoblecer con la fijación del arte de la lengua al personaje, que son así amigos y maestros del autor.

Él mismo al hablar del género de la miscelánea en la obra de Guevara define el método por él empleado:

Se trataba de llevar un pasado, básicamente romo, a una actualidad y bajo una actualidad ética. No importaba tanto la fidelidad histórica, con lo que esta historicidad ayudaba o compartía con la actualidad del escritor [1989: 39].

Consecuentemente, en este proceso de recuperación del pasado se halla también el recurso de la construcción de la propia identidad desde donde él autor retoma etapas de su propia creación como itinerario y parte de la historia de la Literatura. María Dolores de Asís apunta en este sentido:

Las novelas históricas más importantes de este siglo revelan una clara tendencia a la biografía. Los autores existenciales con claro sentido humanista, quieren enfrentar figuras ejemplares en otro momento histórico con nuestro presente para que el lector deduzca la similitud o el contraste. Dichos personajes encarnan situaciones vividas por el hombre que descubren, precisamente en el relato en primera persona, lo más prístino de su sentimiento y de su experiencia, y que en general expresan conflictos humanos actuales y que tuvieron una gran vigencia en el pasado. Se vuelve al entendimiento de la historia como maestra de la vida y como camino para el *nosce te ipsum* clásico [1989: 280-281].

Es en esta proyección personal —a mi juicio— donde podemos hallar las claves constitutivas de las novelas históricas de AP. Al describir la *fusión mítica* señala la posibilidad de la *autofusión mítica*, que se produciría cuando el escritor se funde con su propio pasado para refugiarse en él. Porque para el autor de *Carta sin tiempo* «el nombre no es apenas nada»; lo importante es la imagen de la vida que dejó en la palabra, lo que él nombró y dejó en la escritura.

Este sentimiento humanista de la literatura es raro encontrarlo en la novela histórica actual, perdida en otros laberintos que poco o nada tienen que ver con la escritura de AP.

14. LA MEMORIA COMO RECURSO NARRATIVO

La autorreflexión, tan presente en todas sus novelas de materia histórica, es el vehículo perfecto que textualiza el deseo de evaluación y ordenación de su vida y sus obras por medio de un universo ficcional creado por la memoria, que se presenta en su narrativa como motivo, tema o conciencia desdoblada, para recuperar las vivencias del pasado mediante referencias a sus propias obras o

mediante disquisiciones puestas en boca de personajes que de alguna manera representan sus *alter ego*, como es el caso de Melanio en *Horacio* o del profesor universitario, tan presente en varias de sus novelas.

C. Fernández, en *La verdad de la autobiografía*, afirma que «la identidad requiere verbalización y más concretamente narrativización. Estamos, pues, en el terreno del lenguaje, de la textualidad. Las acciones humanas se hacen inteligibles en la medida en que se articulan en una trama narrativa en la que se integra «toda una serie de motivaciones, consecuencias, valoraciones del hacer, y se significa temporalidad» [1994:117].

La autobiografía, como forma metanarrativa para la construcción del yo, implica, por la selección que se hace de los acontecimientos, por la distribución de su orden y por la distancia entre narrador y personajes, un eje de valores que pertenecen a la cosmovisión del autor, y desde ese horizonte de valores humanísticos se reconstruye la propia historia narrada y la propia identidad formada por constantes que vertebran toda su obra: la comunicación de un mundo íntimo y conflictivo, la cadena amor- muerte-eternidad, el valor de la palabra en el que se define el concepto mismo de literatura, expresados bajo la insistente fórmula del mito, que surge en las novelas de AP, de la necesidad de comunicar una determinada intimidad con un velamen adecuado a una forma idónea de expresión, recurriendo incluso a la inserción de personajes en el relato que podríamos identificar con el propio autor, tal y como hemos ido viendo:

Don Diego levantó pausadamente su mirada, llevándola hacia el rostro de Melanio, y este amplió:

—Os lo digo porque en la isla Ogigia, en la que dicen que reinó la bella Calipso cuando el mundo era una leyenda, me tropecé con un español como vos, el cual era dueño de dos hermosos tapices que titulaba, por su procedencia, *La dame à la Licorne* y *La chasse à la Licorne*. Este español del que os daré mejor razón otro día, fue amigo de vuestro Garcilaso y andaba cultivándose en una historia de amor que le escribía a su dama y pensaba llamar *Carta sin tiempo*.

—¿Un español en Ogigia?— se extrañó Mendoza.

—Sí—confirmó el ateniense—, pero de este español, que nunca pronunció su nombre y corrió tiempos y espacios muy diversos, hallaréis noticia amplia si encontráis su *Carta sin tiempo*. En lo que yo ahora me detengo es en la curiosidad del unicornio, llamado alguna vez asno indio, y al que parece ser que Plinio designa conocerlo [*Embajador*, 176].

Es, pues, la necesidad de expresar unos esenciales contenidos bajo una forma encubierta, literariamente apropiada, lo que le lleva al mito para explicar su propio mundo interior, por lo que tiene de paradigmático y esencial para el hombre, por lo modélico de su experiencia. Consecuentemente, dentro de ese mundo interior tiene un protagonismo esencial la memoria.

Ya apuntó Guadalupe Arbona que, a partir de la década de los setenta, el autor de *La lluvia del tiempo* fue recluyéndose cada vez más en su intimidad y proyectándose en la fuerza creadora de la fusión mítica. Sus novelas a partir de este momento podrían leerse como una gran obra vertebrada por la presencia constante de autores y citas literarias en las que Homero y el petrarquismo se llevan la palma. Esta intertextualidad forma un núcleo en su novelística que aparece y se va renovando en las distintas fases de su producción.

Son los libros de teoría literaria del propio autor los que respaldan y refuerzan no solo la presencia y elección del mito que diseñan sus novelas, sino su sistema de empleo y significación como autobiográfica proyección, que se inserta dentro de su concepto de literatura como tradición y que le sirve al autor no tanto para la recuperación del propio pasado, cuanto símbolo esclarecedor de una parte esencial de su poética, que no cambia, sino que avanza en todas sus novelas, con el refuerzo de la reflexión teórica que, como en el Renacimiento, hace que sintamos la historia como un proceso cultural.

No es extraño que la memoria como recurso de recuperación del pasado sea uno de los cauces más utilizados por el autor para construir el discurso histórico y su propia historia en continuo movimiento. En las novelas históricas de AP no encontramos una visión que discrepe de los datos históricos, sino más bien una recreación del ambiente en el que vivieron los personajes históricos a través

del legado literario que nos dejaron y un acercamiento a su personalidad mediante la inserción en la diégesis de fragmentos de su propia obra. Sirva como ejemplo el hecho de que en *Guerras* podemos hallar una referencia de cada una de sus novelas. A este respecto afirmaba Gaspar Garrote lo siguiente:

Es la interacción de la vida de cada lector con otras vidas la que sedimenta el poso de la *memoria*, por donde asimismo podríamos iniciar el camino en busca del protocolo de lectura prietista. La memoria impide borrar el pasado no por otra razón que porque continuamente lo reinventa. Lo crea. Experiencia única que realmente viven los hiperlectores —los empapados por la cultura, esa minoría a la que eligió pertenecer AP desde que el mundo es historia, es decir, desde que el mundo es palabra. Podríamos haber comenzado por ahí: por la palabra... Su mirada específica, mirada por tanto inclasificable, sostiene la convicción en la salvación del amor, de la cultura, de la *memoria* o personalidad entre la segura y burlada muerte, y ha transitado, todos los espacios y los tiempos todos, desde el homérico (*El ciego de Quílos*, 1996) hasta el contemporáneo (*Buenas noches Argüelles*, 1956), fusionados tantos tiempos y espacios en la espléndida pancronía de *Una y todas las guerras* [Garrote Bernal, 2008: 36-37].

El sistema estructural significativo en la narrativa prietista, del que habló en su *Morfología de la novela*, es que a partir del siglo XX el monólogo interior como filtro de la memoria será el cauce por el que el narrador ira elaborando el discurso más autobiográfico. La relevancia de la memoria en la narrativa actual está vinculada, por un lado, al interés que suscita hoy en día todo lo referido a los contenidos mentales y a la propedeútica que rigen los códigos y los archivos depositados en ella; por otro lado, la importancia heurística que nuestro tiempo le otorga tiene que ver, como luego detallaré por el interés que suscita, con la recuperación de la llamada un tanto impropriamente *memoria histórica* en una sociedad que necesita identificarse, construir su identidad. Esta es la razón por la que su protagonismo se haya ido acrecentando en la narrativa actual y lógicamente también en la de AP. Su consideración dista mucho de la figura enmarcada en el ámbito de la Retórica como parte integrante de la misma, para irse abriendo camino en la Poética como ayuda al lector a reconstruir el universo

narrado. En ella se instala el autor para la elaboración de la verosimilitud, el decoro, el deleite o la erudición, pero sobre todo fluye en la voz rectora del narrador. La memoria se constituye, pues, como mediadora entre el texto y el lector.

El papel adjudicado a ella en la construcción del discurso narrativo hace que se creen una cadena de implicaciones y relaciones importantes y significativas. Las podemos encontrar en la historia y en la fábula, creando juegos combinatorios. A través de ella se reconstruye y crea el cronotopo del pasado introducido por fórmulas deícticas como «aquel septiembre» y por la constante presencia del narrador que despierta el recuerdo en el lector o en otros personajes y ayudan en las novelas de AP a elaborar la unidad textual (por ejemplo, el personaje de Carla en *Guerras*). Asimismo, los lectores hacen que la memoria se dirija hacia dentro y hacia fuera de la obra, bien a la historia (personajes, espacio...), bien al lector o los lectores, otorgándoles un hilo conductor que pueda suplir las constantes anomalías que se producen en el relato.

La existencia de un lector implícito o de un personaje que cumpla su función, en ocasiones mediante el diálogo, favorece esta lectura que requiere de una memoria ajena y que permite la vuelta atrás de cada personaje en su historia mediante el recuerdo o la evocación. La memoria aparece así no solo como motivo o tema sino también como técnica y elemento constructivo además de constituirse como recurso para introducir citas literarias y hechos claves para la comprensión textual que pueden estar dentro o fuera de la diégesis. Dado el papel que adquiere, sobre todo en su segunda etapa, que podemos señalar a partir de la publicación de *Plaza*, no es extraño ver al narrador con la conciencia desdoblada dialogando consigo mismo o con el lector implícito conectando una cadena de complicidades de lectura, recuerdos o interpretaciones críticas de textos literarios, difíciles de descifrar en ocasiones por el empleo de la figura de la ironía y en la que nos detendremos al analizar los elementos del discurso narrativo.

Sirva como ejemplo del protagonismo de la memoria en las obras de senectud de AP el hecho de que en *Guerras* aparece 307 veces mencionada,

constituyéndose como parte de la imagen que el propio autor ofrece en sus novelas.

Ya desde el inicio de la obra, se nos aparece alegóricamente como génesis evocadora de toda la novela:

Todo comenzó, llamado por la memoria, en la capital de una de las islas, Esciro. Ya que el libro es un retazo de vida y de memoria [*Guerras*, 10].

El protagonismo de la memoria queda claro al identificar desde el inicio vida individual y memoria. Este desdoblamiento de la voz del narrador hace que en ocasiones este (el narrador) se detenga en un punto de la actualidad quizás para cerciorarse de que aún transita, vive y de que no solo es memoria. En consecuencia, la relación de identificación que mantiene con ella el narrador verifica un ejercicio de autorreflexión, percibe la distancia que existe entre su evocación y el pretérito narrado:

Dudo en este punto de mi escritura si la memoria que me dicta no estará siendo modificada por el tiempo que ahora vivo, asomado ya a la despedida final [*Guerras*, 97].

De la misma manera, en la carta de despedida que el protagonista de la novela escribe como síntesis testimonial de su relación con Carla, la joven romana con la que dialoga y comparte intimidad a lo largo de la novela, la memoria vuelve a ocupar un lugar relevante:

Sin embargo necesitaba la memoria, que era ya algo que estaba en mí, que se convertiría en mi amiga, y que se cruzaba en mi creación con su realidad crucificada por las guerras. En esa interna íntima contradicción entre tiempo y memoria he llegado hasta hoy cuyo número me niego a registrar, y en el que siento que la memoria, figurada en palabra, me abandonará definitivamente para ser ella y yo, mi creado tiempo, quien goce de existencia [*Guerras*, 388].

La memoria no deja de ser una alegoría en la narrativa de AP. Su cometido será introducir la propia autobiografía del autor en la ficción, en tanto que nivel ontológicamente superior, que funciona como mundo yuxtapuesto y que, además, tiene un efecto desestabilizador, al causar el mismo efecto que la introducción de personajes de unas novelas en otras, de personajes históricos en diálogo con el propio narrador, o de personajes reales que entran a formar parte del mundo ficcional. Así llegamos a la confusión entre ficción y realidad, ambas ampliamente diferenciadas en la novela histórica tradicional, y que aparecen en el mismo nivel diegético como si de personajes de Unamuno se tratara. La cosmovisión resultante debemos ajustarla no a las realidades referenciales históricas acordes al mundo en él representado, sino al hibridismo de formas y voces propias de las anomalías que se producen en el siglo XXI con respecto al canon genérico antes apuntado y que no distan del género renacentista de la miscelánea.

Así, la historia se adentra en la vida privada del autor, y en íntima unión con ella muestra la convicción de que la memoria personal y biográfica es el único camino posible para la construcción narrativa del pasado y de la propia identidad o, dicho de otro modo, de la *imago vitae* que el autor sutilmente proyecta en sus novelas desde el concepto de *fusión mítica*. En este sentido, tanto Gaspar Garrote como antes María Hernández Esteban han puntualizado que la novela histórica de fusión mítica creada por AP se forma en torno a un yo que disemina su coherente individualidad entre todas las funciones narrativas, sean textuales (narrador, protagonista, personaje...) o paratextuales (las cubiertas de los libros siempre cuidadosamente escogidas), alejándose del fondo tradicional ajustado a la verosimilitud conformada por relatos y paisajes. En esta diseminación, la actualidad del autor, junto a la reflexión crítica, contaminan su visión sobre el pasado, de modo que el escritor no solo se convierte en un recreador, sino que los mecanismos de la novela histórica asentada en el realismo y en la doctrina estética aristotélica dejan de operar: ni la verosimilitud es ya *conditio sine qua non*, ni el *decorum* lingüístico ejerce su presión sobre la escritura, ni el anacronismo es aquí

una prohibición. Por el contrario, pasado y presente se unen en un único tiempo mítico.

Así concebidas, las novelas históricas de AP cumplen dentro del sistema cultural de estos tiempos llamados posmodernos dos funciones: por un lado, narrativizan la existencia del propio autor recuperando sus lazos con los conocimientos sobre el pasado y sobre su propia obra; por otro, muestran las distintas versiones de la historia sin apostar por una única verdad salvo la verdad poética. Así, frente a las teorías que anuncian la muerte del sujeto y de la historia, la narrativa de AP ofrece un sujeto, limitado y reconocido en sus contradicciones, en permanente proceso de hacerse y en un nuevo retorno a la Historia que se manifiesta en una vuelta a las posibilidades que ofrece la disciplina como movimiento de reconstrucción del sujeto tanto en su dimensión individual como social. El sujeto narrativo resultante se presenta como ser que solo puede encontrar sentido al narrar desde el interior de sí mismo, consciente de que esta narración no distingue entre ficción y realidad:

Sí, sé que si ahora mis cansados pies me condujeran a los paneles de madera del Harry's Bar o a la Piazza Santa Maria, en el Trastevere, o a tantos otros sitios donde estuve enamorado con Carla, cada uno y todos los lugares me despedirían como a un extraño que no participó de la vida. Todo me sería ajeno, aunque bien leí que al amante le gusta regresar a los espacios en los que vivió el amor. Quizás sea porque en cierto anochecer comprobé que, alejada Carla de mí, yo envejecía rápidamente, destruyéndome, para convertirme en ese otro cuerpo navegante que es la memoria y que comenzó a exteriorizarse en una de las islas, Esciros, que ciñe con su azul el mar Egeo. Creo que fue entonces cuando supe que la memoria no podía atravesarse con una espada, en busca de la muerte, tal como hizo el triunviro Marco Antonio [*Guerras*, 157-158].

AP aplica, asimismo, las técnicas de la fusión mítica elaboradas en su *Ensayo semiológico* y dota a la creación de un mundo ficcional nuevo, regido por la presencia de un tiempo histórico también nuevo construido mediante la verdad poética, en el cual el autor de hoy revive y hace presente la experiencia del autor

del pasado en el que se apoya. Ello implica una coordinación de los siguientes elementos:

- Un específico manejo del tiempo: el autor sale de su tiempo para refugiarse en un tiempo ajeno ya sancionado en la perennidad del mito.
- Convierte este tiempo pasado en actualidad, en atemporalidad mítica, así los tiempos se funden en uno nuevo en el que permanecer sintiéndose vida mítica.
- Vence con la palabra la caducidad, dando nueva vida a una escritura y salva así con ella las distancias temporales para formar parte de una única historia recostada en la tradición, resuelta en obra literaria, donde los accidentes temporales se pierden a favor de la atemporalidad mítica: esto es, una compenetración humana que se eterniza y pervive en la obra literaria.

En consecuencia, el autor asume el carácter hipertextual de su escritura. La novela histórica así concebida afronta el problema del anacronismo desde una perspectiva estructural en la cual las fronteras entre pasado y presente quedan fijadas por la memoria vivencial del narrador, tal como se aprecia ya en una de sus primeras novelas —*Secretum*— y que seguirá constante hasta sus últimas creaciones —*Oficio*—.

Esta forma metanarrativa de concebir sus obras hace que la historia haya sido sustituida por la intrahistoria, por microrrelatos que no realizan una marcha ascendente sino discursiva, llena de múltiples direcciones. No existe una racionalidad interna que regule su trayectoria a excepción hecha de su visión crítica filológica del periodo. Pero, además, la historia no será recuperada más que como soporte textual, y en cuanto texto, será una narración susceptible de ser reinterpretada y reinventada en una constante búsqueda de la identidad a través del conocimiento interior por medio de la memoria en un mundo en el que el yo y la realidad se difuminan y pierden consistencia a favor de su particular visión dentro de la tradición cultural. El final clásico con que remata algunas de sus

obras —*vale*—, no supone un cierre definitivo, sino que lo deja abierto en tanto que acuciante expresión vital. Lógicamente, esta recuperación del pasado no será una vuelta atrás, sino una mirada nostálgica que, firmemente anclada en el presente, es consciente de la imposibilidad de dicha vuelta:

Tuve plena conciencia entonces, y no cuando Paulo Valerio Máximo me lo notificó, que Horacio había muerto y con él Mecenas, Virgilio, Horacio...y hasta Augusto; el divino Augusto que hasta ese momento había estado oculto a mis ojos, y ahora lo veía cargado de años, atacado de diarreas y que bien maquillado se ofrecía en su última representación para pedir el aplauso si entendíamos adecuada su interpretación en la comedia. Sospeché que Horacio, Virgilio, Ovidio e incluso Suetonio, acudían para que las cortinas del escenario no se corrieran totalmente. Sin embargo me temía que un algo se perdiera la palabra, el valor de nuestra palabra que nos trasportó por edades significándolas y que yo aún había gozado en una vieja tertulia de un café de Argüelles y entre las paredes amigas de mi antigua facultad [*Horacio*, 171].

El narrador es un elemento ya de la ficción y desde ahí desarrolla un discurso donde el pasado no solo es importante desde el punto de vista formal y estructural, sino, sobre todo, temático. AP ofrece una nueva manera de mirar, de unir hechos, de revisar la historia de la literatura desde un revisionismo histórico, culturalista y vivencial de la época narrada. No es casual que una de sus primeras novelas históricas sea *Quíros*, basada en la experiencia y la vida de Homero, el poeta ciego que relató la historia del pueblo griego sin distinguir entre historia y fábula con el propósito de alcanzar la verdad.

Ello explica que en el aspecto formal, las novelas de AP presentan niveles múltiples de diégesis, como podemos apreciar en *Horacio*, donde la historia de Mecenas y la del autor de las *Odas* se superponen y mezclan con el mundo del narrador, el profesor universitario jubilado, cargando su novela de una doble simbología que entiende vida y literatura en un mismo nivel narrativo. De esta tensión unamuniana surge el verdadero significado del texto, es decir, hacer real el sentido literal.

Las novelas históricas de AP pueden tener un discurso heteroglósico, pero su pluralidad siempre está controlada por una perspectiva monológica unificadora que, a pesar de la superposición de mundos diversos, logra que todos ellos queden integrados y unificados bajo la voz rectora del narrador; un narrador que, mediante un sentimiento de nostalgia, esconde la necesidad de construir el universo ficcional como proyecto íntimo vivencial en constante diálogo con una tradición que valora la palabra en tanto vencedora del olvido y de la muerte.

Este desdoblamiento es constante en toda su narrativa, pero lo desarrolla especialmente en *Boscán*, donde hallamos un relato de base epistolar que se alza simbólicamente hacia el espacio acrónico de la poesía. Esto da pie a Gaspar Garrote [2005] a establecer tres facetas entrelazadas por seis binomios: los compuestos alternadamente por Boscán —cuya memoria es el hilo conductor de la obra— y seis personajes secundarios. En el poeta catalán refractan el discurso de los otros personajes y las cartas y poemas que van entrelazando el texto de los seis personajes. Cada uno de los cuales ocupa un capítulo, aunque su presencia está en toda la novela: fray Bernardino (capítulo I), don Ubaldo Callejón de la Granda (II), fray Patricio (III), Junípero (V), Martín García Cereceda (VI-VII), y Garcilaso, tras el cual se oculta la sombra del autor. El libro ficcionaliza la reconstrucción crítica que AP elaboró del cancionero petrarquista de Garcilaso entre 1982 y 1999 y que queda explícita en el libro. «Ahora comprendo lo torpe que sería leer la poesía de Garcilaso siguiendo un estricto orden de formas métricas, pues se perdería su valor de historia, de trayectoria humana dada en la palabra [Garrote, 2005:135].

El pasado así revivido se proyecta en imágenes y estereotipos de ficción, puesto que no es una visión objetiva del mismo. Aun cuando la historia no puede cambiarse, puesto que está fijada, textualizada, los hechos históricos están convertidos en pasado hiperreal a través de la memoria que selecciona, recrea y manipula ideológica y artísticamente dentro de las coordenadas personales en las que transita su obra, para finalmente construir una imagen de sí mismo platónica.

El pasado depende, pues, de la interpretación de su propia cosmovisión de la realidad, transformada en una red de juegos de lenguaje y citas. Este es el

fundamento de la recreación histórica de sus novelas y, por ello mismo, están focalizadas siempre desde la perspectiva filológica que le da su condición de profesor. Ese es también el fundamento de que sus novelas se configuren desde una variedad de formas, como hemos dejado escrito más arriba: epístolas, monólogo, diálogo, tratado, ensayo...

Como se puede apreciar, no resulta nada fácil una sistematización de los recursos que utiliza AP para aproximarse al pasado, máxime si tenemos en cuenta que las dos vías fundamentales de acercamiento al pasado —memoria e historia— han cambiado considerablemente. La memoria, en su sentido tradicional, como forma viva y natural de transmisión, se está perdiendo, y está siendo suplantada por la historia, la cual en el último siglo de metodología científica ha intensificado sus esfuerzos por establecer críticamente una memoria colectiva y selectiva.

Con la desintegración de la historia tal y como se concebía antes nace, asimismo, un nuevo tipo de historiador que, a diferencia de sus predecesores, está dispuesto a confesar la relación íntima que mantiene con el tema de estudio. En *Horacio* el anuncio de la muerte del poeta es transmitido por Valerio Máximo, escritor latino de temas históricos, a quien Petrarca tomó como modelo en su *Libro de las cosas memorables*. Las consecuencias de este cambio afectan al concepto de *memoria histórica*, que implica un cambio decisivo de lo histórico a lo personal, de lo social a lo individual, del mensaje objetivo a la recepción subjetiva, de la repetición a la rememoración. Todo ello conlleva una nueva interpretación de la identidad del ser, del funcionamiento de la memoria y de la construcción del pasado de base platónica.

Las novelas históricas de AP son un ejemplo de exploración o investigación por los cauces que ofrece la crítica literaria y la nueva dimensión que cobra la historia en la narrativa actual, donde la amplitud y la flexibilidad del género quedan ampliamente desbordadas, por más que la biografía y la historia sean los dos hilos conductores de todas las obras de este subgénero, tal como señala Antonio Colinas en su comentario de *Embajador* al cuestionarse el marbete de novela histórica para la obra de nuestro escritor: «¿Estamos ante un ejemplo más de lo que reconocemos como “novela histórica”? ¿Hay en este libro unos

contenidos estéticos, de conocimiento y sensibilidad, que lo elevan por encima de ese concepto?».

15. LAS NOVELAS MÍTICAS DE ANTONIO PRIETO

Aplicar la etiqueta de novela histórica a las novelas de AP no es demasiado justo ni objetivo. No nos engañemos: lo que la mayoría de lectores exige a un libro que lleve esa etiqueta genérica es algo bien distinto a lo que le puede deparar la lectura de las obras de nuestro autor. Como escribe García Gual:

La novela histórica es un género de clara vocación popular. Es una literatura con ingredientes y fórmulas bastante conservadores. Por eso abundan mucho las tramas de esquema repetido, y solo un porcentaje muy pequeño de esos relatos ofrece aspectos novedosos y es de verdadero interés literario. Pero, como he venido señalando, no hay una oposición global entre la novela histórica y la narración historiográfica. La ficción que ha nacido a la sombra de la Historia no deja de ser un producto bastardo o mestizo, de cierta innegable ambigüedad, pero de una intensa vitalidad literaria [García Gual, 2002: 25].

Tampoco podría recibir sin más la de novela histórica posmoderna o metanovela histórica. La novela histórica de AP encaja a duras penas en la tipología propuesta. Si, por un lado, acoge los procedimientos metaficcionales, irónicos, paródicos e, incluso, lúdicos, por el otro, reivindica unos valores absolutos, basados fundamentalmente en la recuperación de la tradición humanística, la cultura de la Antigüedad y el Renacimiento, y el valor de la palabra frente al imperio cada vez más totalitario de la imagen o de las nuevas tecnologías.

La novela histórica de AP podría clasificarse, como quiere Lukács, en un tipo distinto a la novela histórica clásica: una suerte de «nuevo humanismo» que caracterizaría la novela posterior a Tolstói o, en España, Pérez Galdós. Lukács ve una tendencia a la novela histórica de tipo biográfico, que se explicaría por la necesidad de encontrar grandes modelos de conducta —*exempla vitae*— en

grandes figuras del pasado. *Yo, Claudio*, *Memorias de Adriano* o *La muerte de Virgilio* obedecerían a ese modelo. Para García Gual de nuevo:

No solo es la marcada perspectiva personal, con su sesgado punto de vista, lo que permite un enfoque muy particular de los hechos, sino también la acentuación del estilo personal del narrador, distante de la objetividad buscada por la narración época o por el narrador impersonal y omnisciente de la novela más clásica, lo que me parece que conviene destacar en esta renovación del género [García Gual, 2002: 159].

García Gual se detiene en analizar *La muerte de Virgilio*, como supremo ejemplo de esta categoría de novela histórica que escapa de los esquemas más transitados y rutinarios. No se trata de ofrecer un objetivo fresco histórico de la época de Augusto y Virgilio sino volcar toda la nostalgia de ese pasado heroico en un presente desnortado, con una gran presencia del mundo interior. Este mundo interior tendría su correlato expresivo en las numerosas páginas resueltas en forma de elegías o poemas en prosa. Broch no estaba hablando tanto de aquella época como de la suya propia, tal como escribe Carlos García Gual:

En esos años de penurias y angustias, en su exilio norteamericano, desde 1937 a 1945, se dedicó a escribir su gran novela, como una especie de testamento espiritual, como una larga y honda elegía, melancólica y existencial. En ella reflejó sus preocupaciones y melancolías, sus obsesiones ante la muerte y la desaparición de los valores humanistas amenazados por el terror del régimen nazi, y por los avances de una civilización materialista [2002: 162].

Creemos aplicable lo que escribe Querol Sanz a propósito del auge de las novelas históricas sobre el mundo antiguo a las novelas de AP:

[...] La constatación del fin del tiempo cenital, así como la pasión incontenible por lo humano, el tiempo intermedio para la reflexión que vivimos y los oscuros presagios que se ciernen sobre esta nueva Roma, que es *global*, a la que amenaza aquella frase de Nietzsche, de nuevo el filósofo de la *modernidad*, que expresaba proféticamente la

sensación de descomposición de nuestra civilización: *el César de Roma se ha degradado en bestia y hasta el mismo Dios se ha hecho judío*. Frente a ella aún nos queda la esperanza de un otoño áureo como aquel que tuvo Roma [Querol Sanz, 1996: 374].

Hay otra novela histórica con estos caracteres míticos a la que querría dedicar unas líneas: *Dios ha nacido en el exilio [Dieu est né dans l'exil]*, de Vintila Horia. A este novelista rumano se le ha vinculado más de una vez con AP. Él fue uno de los adalides de la llamada novela metafísica. Muy condicionado por su pensamiento católico y por sus ideas políticas, se le ha ido relegando al olvido, cuando es autor de esta notable narración, galardonada nada menos que con el premio Goncourt del año 1960. La novela lleva el subtítulo de *Diario de Ovidio en Tomis*, es decir, adopta el punto de vista autobiográfico, aunque en realidad el exilio del que trata es el de mismo autor, que padeció casi a la vez la persecución de los nazis y luego la de los comunistas que se instalaron en el gobierno de su país. Como escribe el académico francés Daniel Rops en el prefacio a la edición española de esta novela, en 1958, bimilenario de Ovidio, se produjo un encuentro del gran poeta latino con este escritor rumano:

Entre el escritor latino del siglo I y el escritor rumano del siglo xx, se creó un vínculo, una especie de vínculo sobrenatural que procedía de un misterioso parecido. A través de Ovidio Nasón, de sus *Tristes*, de sus *Pónticas*, Vintila Horia se reconocía a sí mismo. Pronto se le impuso al exiliado en Madrid, al identificarse, por decirlo así, con su modelo, la idea de expresar su propia experiencia [Rops, 1960: 10].

Si no de fusión, sí podemos hablar de identificación mítica, tal como quiere el prologuista francés. Fusión o identificación, en ambos casos estamos tocando el que AP llama el personaje-símbolo, opuesto al personaje tópico. La cualidad del primero es lo que lleva a existir fuera de sí, en comunión con un modelo o arquetipo, tal como hace James Joyce con Stephen Daedalus. Como escribe AP en su *Morfología*, «Joyce se fusiona míticamente con Dédalo, el inventor del laberinto de Creta (también de unas alas para escapar de la prisión), y se preconiza el laberinto (incomunicación) lingüístico de *Finnegans Wake* y el

laberinto (degradación histórica) social de *Ulysses*» [Prieto, 1975: 48]. AP habla de la estructura lírica, no épica, que subyace a este arquetipo de personaje. Es el que se da entre Eliot y Tiresias en *The Waste Land*. En novelas históricas como *La muerte de Virgilio*, *Dios ha nacido en el exilio* o *Bomarzo* la estructura lírica es predominante, no solo en lo que se refiere a la ya explicada fusión o identificación entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, autor y héroe, sino también en la expresividad, que toma muchos elementos del poema en prosa, de la prosa lírica o como queramos llamarlo.

En una reciente monografía Lefere hace diez propuestas para una consideración actual y renovada de la novela histórica, empezando por establecer una estructura macrogenérica de literatura histórica. Una de las propuestas es que en la novela histórica «la Historia —en cualquiera de sus múltiples facetas— es una preocupación que estructura de manera más o menos explícita el texto, convirtiéndose en tema principal» [Lefere, 2013: 41-42]. Matizaríamos que, en el caso de AP, ese interés por la Historia es más bien de carácter cultural o literario, hasta el punto de que no es la historia sino la historia de la literatura el objeto de su quehacer narrativo.

SEGUNDA PARTE

EL TIEMPO DE LA NOVELA MÍTICA

16. EL TIEMPO DE LA PALABRA: LA MIRADA Y LA ESCRITURA

En el prólogo a la reedición de *Lázaro*, apuntaba el profesor Valbuena Prat:

Secretum es el admirable resultado de esta convergencia de oficios que, de hecho, en AP no suponen alternativa o conflicto, sino más bien doble expresión de una doble vocación humanística [1973:7].

De esta doble vocación humanística surge el concepto del tiempo que AP desarrolla en sus novelas y sobre el cual, previamente, ha meditado largo y tendido en sus estudios teóricos y críticos [Prieto: 1972 y 1975]. El tiempo es, además, centro y objeto de reflexión de la novela histórica, según resume muy acertadamente Carlos Mata:

Gracias al carácter ejemplarizante de la historia, la novela histórica constituye además un género que ayuda a la reflexión del hombre, ya que le obliga a pensar sobre el transcurso del tiempo. El hombre contemporáneo es consciente de sí mismo y de la historia, como nunca antes lo había sido. Presente y pasado se hermanan en la novela histórica: por un lado, la visión del pasado se ilumina con los conocimientos del presente y, a su vez, la comprensión del pasado enriquece la del mundo actual y nos hace mirar con ojos nuevos al porvenir; el hombre que se interroga sobre su pasado desea saber de dónde viene para saber lo que es y hacia dónde camina. Contribuye, asimismo, a recuperar nuestra memoria histórica, la memoria colectiva de un pueblo y, por tanto, a profundizar en nuestra libertad [Mata Induráin, 1995: 59-60].

Al tratamiento del tiempo en su narrativa no le son ajenos el valor que le otorga a la palabra poética y su significado en la obra escrita que, asumida como legado del mundo clásico, resulta vencedora del tiempo y del olvido. En el Renacimiento, periodo en el que sitúa la acción de varias novelas, se pensaba que con la recepción de los clásicos grecolatinos el hombre se hacía y comprendía a través de la escritura. La palabra era, al mismo tiempo que expresión del ánimo del receptor, la fusión del autor con la palabra escrita de algún personaje del pasado.

Como en aquella época tan añorada, Prieto acoge la palabra para hacer de ella un pilar de su imaginario narrativo, al tiempo que traza su retrato intelectual, pues no hay aspecto de su actividad ni de su ideario que no tenga en las novelas adecuado reflejo; ni en las novelas ni tampoco en sus ensayos, en los que valora ejemplos como el de Sannazaro:

[...] En *L'Arcadia*, conciliando verso y prosa, armonizando a Virgilio, Petrarca, Boccaccio, Aquiles, Tacio, etc., era un sorprendente descubrimiento narrativo que, con la incitación, se abría a la fortuna bajo la insistencia de que en el pastor Sincero reconociéramos a Sannazaro. Es decir, *L'Arcadia* es una narración en la que un autor quiere historiarse al unísono como el pastor Sincero y el ciudadano napolitano Sannazaro...es el olvido involuntario o precipitado de que el hombre es una sombra proyectada en el cuerpo de la historia [Prieto, 2013: 100].

La palabra así entendida se considera un alivio de la memoria donde el escritor se reconoce, comprende y determina su lenguaje para crear un universo y un tiempo en el que habitar. El resultado es la ilusión de la *ucronía*, textualmente explícita en varias de sus novelas como en este fragmento de *Boscán*:

Así, yo desplazaba el presente arado por la historia, cuya realidad me ofrecía la inquieta letra del caballero Castejón de la Granda, para refugiarme y sostenerme en la palabra poética de Garcilaso, para amarla en su *ingenium* deteniendo las aguas del olvido. Y un día y otro esperaba su verso, su amar más allá de tanta realidad bélica, de tanta herida y muerte queriendo descomponer la armonía de la naturaleza humana, porque no era justo

que la danza macabra del destino cegara nuestros ojos buscadores de la sugerente atracción de la belleza [269].

AP crea en sus novelas un universo ajeno al tiempo lineal y cronológico. Esta fusión de tiempos está en relación convergente con dos ideas centrales de su poética: la consideración del libro como un eslabón dentro de una tradición que es hacedora de la historia, y la palabra poética como vencedora del tiempo y de la muerte, legado de la literatura clásica. Ambas ideas aparecen a menudo simbolizadas por la gota de agua en medio del mar. Y siempre el planteamiento es dramático, pues que en el conflicto a veces confluyen tres segmentos temporales —el mítico, el inmediato pasado, y el presente—. Así en este fragmento de *Cartas*:

Presiento que el tiempo ha quebrantado su unidad, su ir sucediéndose en sí mismo, y se abrió abismalmente en dos épocas distintas: la que compartí junto a Augusto y la que viví cuando, por ejemplo, éramos catedráticos de la Complutense y debatíamos en una tertulia del barrio de Argüelles. ¿Cómo es posible que el tiempo rompa su unidad y se esclavice en épocas distintas a las que marcan con unos números al igual que se marcan las reses que conducen al matadero? [*Cartas*, 107].

Toda la narrativa histórica del autor podría leerse como una gran obra donde la palabra heredada del mundo clásico y renacentista se funde y actualiza con *fragmenta* de su propia vida. Así, como apunta García Gual, a propósito de *Quíros*, el pasado histórico importa menos que este tiempo imaginado a partir de la propia obra poética del personaje ficcionalizado que, tratado de forma biográfica, es ante todo, algo más que un escenario histórico de fechas fijas y costumbres lejanas, vivencia y marco de una trama que combina historia y mito [García Gual, 2008: 545].

Según AP, todo lo que puede decirse de una obra clásica está ya dicho en ella misma. Únicamente espera ser concretada por la sensibilidad y cultura de un lector. Así se establece la historia cíclica e inacabable, porque «una voz a un tú debida forja una palabra que tiene un largo recorrido (deuda de amor y de tiempo)

que es difícil precisar con datos objetivos o científicos, pues que ha encarnado en el tiempo de la composición (el único tiempo que verdaderamente importa) el tiempo de la palabra poética, su perseguido anacronismo, venciendo del olvido una historia de amor» [2000: 5].

Este horizonte por el que vaga la palabra de AP no posee rigor histórico. Pero el anhelo del escritor necesita un instrumento para escapar de la existencia efímera y de la expresión de un momento histórico puntual, para trascender el contexto inmediato y reflejar su voz y su mirada en una creación más duradera, y ese instrumento para la trascendencia poética es la escritura. Y este es, desde luego, una conquista del progreso histórico y del tiempo. Por ello, recordando el mito platónico de Theuth y Thamús, sobre las letras y la escritura, escribe:

Porque el prodigioso invento de Theuth, desatándose del tiempo, tenía sus propios ojos, su autonomía de signos, esperando hacerse mirada con la mirada de otros ojos ajenos con los que construiría la luz transportadora de sensaciones...Pero, se inquietaba el aedo peregrino, ¿estaría él sabiendo dejar su mirada en los hexámetros que trazaba? La escritura debía de ser siempre algo exotérica, para ofrecerse a las diversas interpretaciones de las miradas que corrían el tiempo y la existían, y en ello estaba la vida de la palabra, su proteico mirar. No obstante, temía el aedo peregrino que el interno latido de su mirada pudiera perderse entre tanto héroe nombrado, hasta el punto de que un futuro lo negara como creador de esa mirada, y aún temía más que no se comprendiera su sentimiento de piedad cuando vestía a Odiseo de mendigo o enaltecía a Eumeo, y todavía temía más que ninguna mirada recogiera, y amara, que cuando Odiseo arriba agotado a una desconocida isla y encuentra a una muchacha a la que tendrá que darle su nombre, esa muchacha era la creación del sueño de su mirada que estaba celebrando en sus cansados ojos, camino de la oscuridad, aquel lejano encuentro con Euriclea en la playa de Quíos y que él acunaba en la luz de la memoria [*Quíos*, 161-162].

Paralelamente, la representación temporal en todas las novelas de trasfondo histórico tiene lugar con respecto a dos ejes. El primero se construye en torno a los datos biográficos del personaje principal; la erudición del dato se vuelve literatura por la comprensión de la cultura de la época que el narrador va

trazando en el texto y que sirve, al mismo tiempo, de gozne para extenderse hasta el presente del autor, formando una red de conexiones culturales, rebosantes de dimensiones significativas, de norma de vida y pensamiento. El segundo eje se refiere a la consideración del mito y su expresión, asumido por el autor como un medio de explicar ambos universos, por lo que tiene de paradigmático y esencial para el hombre, por lo ejemplar de su experiencia. El lenguaje y el mito, además de la escritura, son armas contra el olvido, y la literatura de los clásicos es el gran almacén del imaginario donde se guardan las mejores criaturas del mundo de la ficción.

Hondamente personal, desde luego, ha sido la relación que ha mantenido AP con la Antigüedad. La lectura de los clásicos se convierte en una conversación, cruzando las fronteras del tiempo, para elogiarlos o discutir con ellos, jugando a la fantasía vehemente de ser oídos en amigable discurso, como ocurre en *Horacio* o en *Quíos*.... Se trata de sentir las mismas emociones que sintieron ellos, de mirar y amar como hicieron ellos y así anular y retener el tiempo:

[...] Pero el tiempo existía, incluso en la voz que iba agrietándose, e iba apoderándose de la memoria confundiendo los días y difuminando los recuerdos. [...] Únicamente el amor ganando la mirada podría combatir contra la máscara del tiempo y acercarse así a la eternidad de los dioses [*Quíos*, 149].

La tamización del propio sentir en el filtro de los antiguos implica siempre un ejercicio de introspección y un juicio moral sobre el presente. Con ellos AP insinúa la búsqueda de rasgos humanos perdurables en el tiempo, más no fuera de la historia ni inseparables de la verdad y de certezas permanentes, como observamos en sus dos últimas novelas. La historia y la literatura coinciden en la atención al hombre contemplado, tanto en su singularidad distintiva como en las constantes de la humanidad. El resultado —afirma el profesor en *Secretum*— es un testimonio escrito:

[...] Puedo desplazarme a otros y escribir en ellos que fui. Amar por ellos y contener en ellos. Decir otro nombre cuando estoy pronunciando el mío [*Secretum*, 62].

La recreación de los clásicos en el marco íntegro de la cultura a partir del *texto* ha sido para el filólogo AP el camino más seguro para crear el imaginario temporal de su ficción histórica, en la que también existe un creador personal, algo de sí mismo y de su tiempo. Este esfuerzo minucioso para la comprensión de los clásicos le imprime una insólita sensibilidad estilística que desemboca en el mundo académico con inmensa repercusión en las obras propias.

No resulta casual que dedique una de sus novelas a Homero. AP hace esta recreación consciente de que fabula sobre el personaje que representa por excelencia el nacimiento de la literatura occidental, que, unida a la leyenda de su ceguera y a los escasos datos que de él se conocen, han dado pábulo a muchas reescrituras y teorías que abundan aún más en el misterio. Con él estamos en los orígenes de la literatura escrita como la forma más directa de apoyar el gran interés del autor por la palabra, que en la novela es el objeto primordial de reflexión. Homero es el personaje idóneo para opinar sobre literatura, sobre poesía, y la ausencia de datos históricos le permiten al escritor construir una supuesta biografía suya a través de la cual exponer sus propias ideas [Hernández Esteban, 2001: 460].

La poética de la mirada como fuente permanente de la creación del mundo en la literatura y de la vida ayudan a entender en profundidad su evocación de Homero y su mundo poético, así como también el anhelo de encontrar un lenguaje que mediante la escritura haga perdurar al escritor en el tiempo, más allá de su presente efímero.

El tema central en *Quíos* es cómo las vivencias del escritor (Homero) se integran en una trama cuyas raíces están en el mito y en la poesía oral de larga tradición para así, mediante la escritura, evitar el desgaste del tiempo:

«Lo que permanece lo fundan los poetas», como dijo Hölderlin. Y en eso que permanece queda guardado en el latido del tiempo, ese tiempo que todo lo gasta y vence, *pandamátor*, como reza un antiguo adjetivo griego [García Gual, 2008: 551].

Lejos de ser una tediosa recreación de la saga troyana, la mirada y la escritura van asentando el tiempo en la novela. En la obra el anciano Eumeo cuenta el mito de Prometeo y el de las edades diversas del hombre, las de oro, plata, bronce y hierro. En pago a las buenas lecciones de mitología de Eumeo, el joven se promete hacerlo inmortal, al lado de los héroes antiguos, en su futuro poema:

—Los hombres de bronce —decía Eumeo— desaparecen en el seno de la Noche, se desvanecen en la oscuridad sin dejar nombre. Contrariamente, los héroes prosiguen su vida en una isla olímpica que alientan los poetas y pervive en la memoria de las edades. Y así se sucederán las edades hasta que en su máxima degradación el hombre no posea al tiempo, sino que éste sea quien lo posea con una falsa y acelerada luz que no será tal, sino el engañoso y bárbaro manto acordonado en plena oscuridad por el olvido.

—¿Y no se podría desandar el tiempo, desandar las edades?

—Creo que es lo que intentan los aedos y rapsodas trayéndonos sus cantos sobre héroes, mostrándonos los matrimonios entre dioses inmortales y hombres mortales. No obstante, el dolor y la muerte de los héroes continúan.

El bueno y prudente Eumeo callaba y el joven peregrino medía en sus ojos unos puntos de decepción que apuntaban a la oscuridad y ante los que afirmaba que, aunque fuese en la figura de porquerizo, porque no podía hacerlo rivalizar con Aquiles, Áyax u Odiseo, llevaría a Eumeo al espacio de sus hexámetros para que en la escritura prosiguiera su vida [*Quíos*, 51].

La mirada y la escritura inician las posibilidades de la expresión poética, ya sin límites en la ficción histórica que el autor nunca llega a separar de la realidad y de su propio tiempo. Por ello reflexiona sobre el valor de la escritura a través de la evocación del mito, y sobre el riesgo implícito de la misma, que podría quedarse en signo, «en sí misma», si no encontrara los ojos que la recorrieran.

Los diálogos en *Quíos* nos transmiten claves de la poética homérica en la sentida versión de AP. Se le dota de una nueva dimensión al *leit-motiv* de la escritura, esta vez en una escala universal. Se trata de la asimilación entre estrellas y palabras o, más precisamente, entre la lectura del firmamento y la del texto escrito [Suárez de la Torre, 2008: 566]:

También la palabra tiene su mirada y su deseo de extenderse por la luz hasta otros ojos. Si un alguien siente la palabra, la habita en su luz, la palabra está cerca y comparte su intimidad. Pero si ese alguien no tiene la sabiduría de la sensibilidad, ese alguien apaga la luz de la palabra y la palabra está lejos, al igual que parecen estarlo las estrellas [*Quíos*, 169-170].

La propuesta de tiempo que se persigue es una propuesta de infinitud. Y la refuerzan momentos como el de la reflexión del aedo sobre la vanidad del escritor («Odiseo», IV: 171-172), donde se alude ya a entrar en la historia a través de la escritura, y lo infinito de la creación literaria se define en oposición a la finitud humana.

En tanto que significado cultural, el mito le sirve a AP como cauce de expresión literaria para huir de la muerte biológica y buscar la vida eterna de la fama. Así, ha ido moldeando su significado a lo largo de los siglos actualizándose de nuevo en la sensibilidad de un escritor contemporáneo como él. El episodio de Feacia, en la citada obra, es una forma de decirnos que la fuerza de la creación literaria nos puede conducir al logro de los mayores anhelos. El motivo de la amenaza que pesa sobre la isla, a la que se alude en la *Odisea* en repetidas ocasiones, en las que AP traspasa de Posidón a Gea la violencia amenazadora sobre la isla, en la forma de una estruendosa tormenta que manifiesta la ira de la madre de dioses y hombres, pues «no admitía que la imaginación pudiera crear una isla tan sólo sostenida en la palabra» [Suárez de la Torre 2008: 267].

No extraña, pues, la casi identificación del autor con un dios o demiurgo; es decir, la valoración de la escritura como algo divino, porque puede intervenir y cambiar el destino de los héroes, y puede, además, «eternizar»; y se llega incluso

a afirmar, como rasgo de exaltación humanista, que el hombre puede estar más arriba que Dios, porque posee el poder de fijar para siempre la palabra [Hernández Esteban, 2001: 470]:

Los dioses carecían, en cambio, del don de la palabra escrita, de la facultad de poder nombrar lo amado en la escritura para que no fuera cubierto por la oscuridad del olvido [*Quíos*, 95].

La constante presencia del mito en la literatura posterior a las vanguardias tiene que ver —en opinión de María Dolores de Asís— con la necesidad que tiene el hombre del siglo XX de acudir a él como una compensación ontológica en su búsqueda de unidad, para completar una visión (y sentimiento) unitario de sí mismo, que no le proporciona la visión racionalista de la realidad y el ejercicio intelectual para comprenderla. Señala, asimismo, que el aprecio por el mito en la obra de AP parte, en un primer momento, de su admiración por el Renacimiento italiano [Asís Garrote, 1989: 29].

La presencia del mito en su narrativa es el camino más seguro para expresar los temas que vertebran su narrativa: la comunicación de un mundo íntimo y conflictivo, la cadena amor-muerte-eternidad, y el valor de la palabra en el que se define su concepto mismo de literatura. Desde los años 80, con la publicación de *Quíos*, se proyecta el singular valor que adquiere la mirada, sustentado por la estructura global de la novela, se esencializa e inicia una parte decisiva de la poética del escritor donde el mito se fusiona con la palabra del autor en permanente presencia en todas sus novelas de ficción histórica.

En la década anterior, con *Secretum* (1972) y *Carta* (1975), además de las reediciones de *Elegía* (1961 y 1972) y *Lázaro* (1958 y 1973), ya estaba, no obstante, la génesis donde se aprecia la nueva evolución del escritor con respecto al tiempo mítico, no tanto fruto de un proceso de madurez, sino más bien resultado de las nuevas exigencias por comunicar que encuentran formas expresivas más idóneas, al hilo de la renovación del contexto cultural [Hernández Esteban, 2001:282].

La deseada ucronía, la fusión de tiempos en la escritura ya la había explicado AP al descifrar la técnica epistolar de las *Heroidas*, sin duda inspirado en las teorías semióticas y en la Estética de la Recepción, en el capítulo «La fusión mítica» del *Ensayo semiológico*, donde establecía dos «horizontes de expectativas» en la recepción de la obra literaria: uno vinculado «al tiempo implícito de emisión», y otro a «un tiempo implícito de recepción».

Es un tiempo irreal el nuevo que se desprende de las epístolas, que no es ni el de la emisión ni el de la recepción, porque el emisor, cuando escribe, se desplaza al momento que imagina de la recepción de su carta, y el receptor, cuando la lee, se desplaza al tiempo que él imagina de emisión. No es casual en este sentido que *Cartas* adopte, como en otras anteriores, la epístola como estructura formal del relato, a la vez que diálogo en el tiempo.

De este modo, el escritor que pone en práctica la «fusión mítica» entra en la tradición cultural con unos postulados que implican un específico manejo del tiempo que se desenvuelve en los siguientes términos:

- El autor sale de su tiempo para protegerse en el tiempo ajeno ya sancionado en la perennidad del mito.
- Convierte este tiempo pasado en actualidad, en atemporalidad mítica, de suerte que dos tiempos se funden en uno nuevo en el que permanecer.
- Se funde en esa atemporalidad, sintiéndose vida mítica.
- Vence con la palabra la caducidad, dándole nueva vida: «La palabra [...] se hacía así no solo comunicación inmediata sino impulso y ansiedad de salvar toda cronología, recostándose en lo ya sancionado» [Prieto, 1974: 141].

El mito es algo que ganó la inmortalidad, y el hombre renacentista, con su fe en la palabra poética, ama permanecer en la vida más allá de la muerte. Entiende, por tanto, que, aplicarse al mito, alcanzar la fusión mítica, es fundirse y explicarse con algo que ya obtuvo la inmortalidad y con lo cual poder salvarse. Es de naturaleza análoga al declarar la fama contra la muerte que reza en algunas de las inscripciones sepulcrales, como la de don García Laso de la Vega, que asegura que «la muerte no le hizo daño, pues vive con fama perpetua» [Prieto, 2008: 48].

En *Quíros* el mito forja un tiempo nuevo que mira tanto al pasado para «no dejar morir la belleza que fue dolor» [141)], como al presente, «en una recíproca prestación de vida que, resuelta en obra literaria, habita en un común tiempo creado» [150]. No se trata de acomodar un pasado a una actualidad, sino de una fusión donde los accidentes temporales se pierden a favor de la atemporalidad mítica, que permite «navegar por una constante humana atemporal» [150]. Una compenetración humana que se eterniza en palabra literaria [Hernández Esteban: 388], y que va de Homero a Horacio y de Horacio a Manrique, y de Manrique a Garcilaso:

[...] Observaba, con la vida, el descenso colmado de las aguas del río y venía a mi mente el claro verso manriqueño diciéndonos, mojado de clasicismo, que nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar, que es el morir. Sí, se había escrito que «todo es ya pasado e corrió como río» y yo admiraba la serena sabiduría del Duero sosteniendo su calma ciudadana, su recogerse en una horaciana dorada medianía en la que los árboles se miraban sin apenas vibración y donde el tiempo se media sin precipitación de acabarse. Distinto a otros ríos, el Duero discurría sin levantar la espuma rabiosa de las prisas y, buen lector de la oda de Horacio, mecía el tiempo en la beata tranquilidad [*Boscán*, 33].

17. UCRONÍAS

Gaspar Garrote ha subrayado que, solo desde la atalaya de quien conoce a fondo la historia literaria y sus mitos, se nos podía brindar una nueva manera de concebir la historia y el tiempo de la ficción:

Solo quien, como filólogo, tan bien ha estudiado y entendido la narrativa clásica del Renacimiento, podía concebir el particular tipo de novela histórica que es la de fusión mítica. Y sólo quien, como humanista, las ha asimilado, había de reactualizarlas —en viaje bidireccional del tiempo— durante el raro cruce de los siglos XX y XXI. Antonio Prieto vuelve así a evidenciar que el dominio de la filología, ardua técnica fascinante,

permite acceder a la particular concepción ideológica del mundo que en este peregrino cruce seguimos aspirando a llamar —sin adjetivos— humanismo [2005: 285].

Cabe decir, además, que la poética narrativa de AP no es sino una gran elegía por el Humanismo, la corriente estética y moral tal vez más afectada por las directrices ideológicas que priman en la posmodernidad; precisamente uno de los presentes que más se niega a englobar aquel presente renacentista —atemporal, fuera de toda cronología— al que refiere el autor en su *Boscán*:

Varios días después, ya reencontrado el tiempo de sosegada amistad con Garcilaso, le expondría a este cómo fray Bernardino me había adoctrinado sobre el arte que concede el *ingenium* para detener la fugacidad de la vida, esquivando lo externo de la realidad cotidiana. Entonces (creo que le añadí) se podía habitar en esa infinita pradera que es el tiempo dominado, donde el avanzar o retroceder no está marcado por ninguna cronología porque es un presente que todos los presentes contienen [*Boscán*,. 62].

Se acoge de esta forma AP al mejor legado que nos ha dejado el mundo clásico y del que depende la realización temporal del relato, ajena a la caducidad. Tiempo sin límites donde el discurso se ajusta a la necesaria y progresiva narración de hechos históricos, y donde el novelista interpreta, con la ayuda de los recursos de su presente, ciertos hechos pasados que no pueden ser más que el descubrimiento de un tiempo reencontrado. Es decir, la toma de posesión de un mundo interior.

De ahí que la enunciación de los hechos aparezca vinculada al diálogo de los personajes dirigidos por la voz del narrador. Así acontece en *Embajador*, donde encontramos la siguiente afirmación del protagonista: «Lo único que existe —decía don Diego— es la realidad del pasado, lo formado y fijado como historia. Frente al pasado, la actualidad es un mero punto que se pierde». El tiempo de la actualidad pierde interés, solo debemos detenernos en él para dilucidar qué debe quedar fijado en la escritura. Y de esta manera aunarlos al tiempo sin límites que es la obra literaria, donde la memoria personal e histórica se hacen expresión artística.

La utopía de la escritura como realidad ajena al tiempo es uno de los temas principales de su poética porque «cada libro existe cada vez que un lector lo interpreta con su vida». Por esta razón, en sus novelas históricas AP acompasa su voz con la de los autores y épocas que recrea transitando todos los espacios y los tiempos desde el homérico de *Quílos*, pasando por la Roma de Mecenas y Augusto en *Horacio*; el Renacimiento con *Embajador* y *Boscán* hasta el contemporáneo con *Metáfora*, fusionando todos los tiempos en *Guerras*, pancronía que nos recuerda la concepción cíclica del tiempo, haciendo del tiempo vital y del histórico un mismo latido sobre el que, en ocasiones, ve difuminados los límites, tal como sugiere en su penúltima novela, *Carta*:

Estoy desorientado, Hilario, viejo amigo. Presiento que el tiempo ha quebrado su unidad, su ir sucediéndose en sí mismo, y se abrió abismalmente en dos épocas distintas: la que compartí junto a Augusto y la que viví cuando, por ejemplo, éramos catedráticos de la Complutense y debatíamos en una tertulia del barrio de Argüelles. ¿Cómo es posible que el tiempo rompa su unidad y se esclavice en épocas distintas a las que marcan con unos números al igual que se marcan las reses que conducen al matadero? No sé, Hilario, no puedo responderme e ignoro a qué parte u orilla del abismo pertenezco. Sólo sé que me gustaría dormir, descansar profundamente, tal vez soñar [*Carta*, 107].

En efecto, la obra tiene un trasfondo que va más allá de lo meramente personal, pues el diálogo se centra en la perplejidad. De ahí el dilema entre el dominio del tiempo, con la exaltación del hombre enteramente dueño de su destino, y la realidad circundante, donde la razón es incapaz de vencer las adversidades del presente. Conviene, pues, percibir los factores que uniformemente elevan los fragmentos de biografía a problemas teóricos a partir de los cuales se ejercita la aportación del intelectual humanista.

Lo que AP hace para dominar el tiempo es apoyar su palabra en pilares de la literatura clásica y renacentista fundamentalmente, en una total comunión con la palabra heredada. Si tenemos en cuenta la voluntad del autor de insertar su escritura dentro de una tradición merced a su concepción humanística, hemos de buscar en el recorrido diacrónico de las formas históricas narrativas el engarce

donde ubicar las convenciones del tiempo figurado en su narración, que frecuentemente emana, a través del narrador, en su discurso. En este sentido, Mijaíl Bajtín afirma que el hablante en la novela es siempre, en una u otra medida, un ideólogo, y sus palabras resultan, en consecuencia, ideologemas. El lenguaje especial en la novela es un punto de vista especial acerca del tiempo y del mundo en general. Es más, gracias a la representación dialogizada, la novela facilita el esteticismo y el juego verbal puramente formal [1989: 283]. AP se acoge ideológicamente al Renacimiento para ficcionalizar la historia y su propia pisada plasmada en escritura para aspirar, como Petrarca al *laurel* o *gloria*:

El siglo XVI, estimulado por la idea de renacer, está cruzado por conceptos innovadores nacidos de una tradición. Por ejemplo, podríamos detenernos en la cuestión del honor y la gloria que se desprende a través de la lectura del *Gonsalus* de Ginés de Sepúlveda o del *De honore* de Fox Morcillo. La gloria, la celestial y la terrestre, es un argumento, con frecuencia una antítesis o una contradicción, que vertebral muchas páginas renacentistas, que estaban latiendo en el *Secretum* de Petrarca y en el progreso de sus Rime [Prieto, 2013: 101].

El discurso del tiempo queda sujeto a la necesidad sentida por el autor de insertar su obra dentro del tiempo de la escritura de fusión, y así, ajena al tiempo cronológico de su creación, y fundida en el tiempo sin límites de la palabra heredada, surge el deseo de renovarse en el mito como cauce para ubicar la historia con el significado que la cosmovisión del filólogo le otorga. A partir de él y su significado simbólico AP inicia una nueva escritura, un viaje, metáfora de su propia pisada como creador. Es este viaje el que lleva a cabo —de la mano de Petrarca— desde *Secretum* hasta *Glosa*; un viaje que le impulsa y le sostiene en constante búsqueda y anhelo de alcanzar una vida más allá de la biológica, capaz de traspasar su propio tiempo a través de la palabra poética. Y, así, algo de sí mismo y de su tiempo, y su sentir poético irrepetible, ha salvado del olvido y la destrucción, gracias a la práctica personal de la escritura. Tal vez, ese empeño por transmitir a los demás un legado, a los lectores del futuro, perdurando más allá de la vejez y la muerte, es el impulso que alienta en todo verdadero escritor. Porque

también Petrarca —escribe AP—había intercalado perfectamente entre las rimas de amor composiciones que no pertenecían al *romanzo* o historia de amor, para fijar un tiempo, un espacio y unos nombres comparables como verdad histórica y que ayudaban a vencer la idea de ficción o de simple teoría poética del amor» [2013: 110-111]. O en *Secretum*:

Porque mi palabra nacía como una exigencia que luchaba polisémicamente por expresar idealmente lo que la vida no permitía. Porque era algo que, mojada en la soledad de mi secreto, solo ella podía entender en su completo sentido [*Secretum*, 103].

Este ideario que se inicia en *Secretum* en vibrante diálogo con San Agustín y Petrarca resulta el primer eslabón para alcanzar la deseada ucronía, iniciando su narrativa hacia un tiempo interior ajeno al devenir de la historia. Aunar presente y pasado en dinámica constante de progreso para abrir una nueva andadura hacia una renovada, un *continuum*, que obtiene su grado más elevado en esta relación con Petrarca, evidenciada a través de la intertextualidad entre el Petrarca latino y el vulgar, entre el del *Canzoniere* y el de *Secretum*.

De Petrarca aprendió AP su negación del tiempo real frente a la pasión por la gloria, la conjunción con el pasado y la ucronía de la cultura gracias a la extensión ilimitada de la palabra en el tiempo, y, todo ello relacionado con el concepto de la lectura como diálogo abierto que mantiene hasta sus últimos escritos:

Permíteme, Hilario, viejo amigo, que un tanto con Agustín e Isidoro, admita al tiempo, mi tiempo, como una distensión del alma que se verifica con la memoria del pasado, la atención del presente y la expectación de un futuro; una contemplación activa del tiempo como algo originario de nuestro ser. ¿Qué importancia puede tener hoy, que es presente moviéndose, no sepa dónde dirigirte esta mi carta? ¿Acaso mañana seremos distintos? ¿Responderemos a otras figuras, a un distinto decir que nos conforma? Ni siquiera los ángeles, leo en el Aquitano, conocen lo por venir [*Cartas*, 24].

La cita tiene huellas del conflicto medieval, al tiempo que adereza argumentos y réplicas. Es el arte propio de AP, ducho en movilizar con miras más altas los distintos recursos de las disciplinas propedéuticas de la literatura clásica. La epístola, por excelencia el género de la comunicación, le permite abordar con tono subjetivo asuntos muy variados como probar la incidencia contemporánea de los autores del pasado desde el interior del narrador y del propio autor.

El narrador de sus novelas, con frecuencia anónimo, experimenta con la palabra y la vida de todos sus personajes, pero da la impresión de que es lo que ha experimentado el profesor AP con todos ellos. Así se infiere de la conclusión a la que llega el narrador de *Guerras* en su conversación con Mesala a propósito del juego ficcional con el tiempo:

Con todo sé que me quedé con ese juego poético del tiempo expuesto por Valerio Mesala que permitía, con plena realidad, hacer que participaran de un común presente histórico, y con sus nombres registrados, personas de muy antiguo pasado y personas que pertenecían a la actualidad del poeta. En el fondo, es la vida que yo voy interpretando; que busco expresar con la palabra desde aquel día, en Esciros, que me sacudió el conmemorativo engaño de su carnaval [*Guerras*, 103].

En sus novelas no solo la cita de versos de poetas anteriores funciona como nueva pisada sobre la misma senda de la palabra heredada. El autor, como Petrarca, había recuperado en alguna de sus composiciones, como pauta simbólica —*imago vitae*— fragmentos de sus propias novelas para afirmar su comunión poética y espiritual con su propio pasado y soldar así los lazos con la tradición más esencial del *Canzoniere*. No es casual, en este sentido, que la que podríamos considerar su primera novela con personajes históricos se construya siguiendo los principios de la *satura* clásica, entendida como mezcla, alternancia e, incluso, fusión de formas y tiempos:

Escribí unas páginas que llamé *Posteritati*. Como ahora (que siento todo tiempo ido) también entonces el paso de la seguridad a la incertidumbre o temor me llevó a la modestia de acunarme en retórica (y también hablaba de mí). En el ejemplo de Ovidio

dirigí otras veces epístolas a los grandes de la Antigüedad clásica (como Cicerón), que era dirigirme no a un pasado, sino al futuro que me juzgaría. Comencé: «*Fuerit tibi forsán de me aliquid auditum; quanquam et hoc dubium sit: an exiguum et obscurum longe nomen seu locorum seu temporum perventurum sit*». Lo que escribía en la esperanza (y en momentos de seguridad) de que mi pobre y oscuro nombre podría llegar lejos en el espacio y en el tiempo, salvándome del olvido que es la muerte. Porque no escribía de la piedra o de cómo la piedra podría dirigirse contra alguien (cambiando un orden), sino del hombre que era y que se sucedería en miles de hombres. El hombre, desde mí, que amaba y cultivaba su herida en una seguridad que viviría más allá del tiempo en el que el mar quedaría sin agua y el cielo sin estrellas. (Di di in di vo cangiando il viso e il pelo...) [*Secretum*, 222].

Con *Secretum* su discurso narrativo gana en soltura, y la agilidad de la forma va de la mano con la variedad de los contenidos; pero las líneas de fuerza de la *philosophia* prietista se hacen progresivamente más firmes. Está claro, por ejemplo, que en esta novela no solo se alza la bandera de Platón sino además la del estoicismo.

Páginas atrás señalé cómo a partir de *Secretum* la novelística de AP rezuma subjetividad y carga autobiográfica, de manera que podría afirmarse que instaura el *yo* en un lugar más prominente. El autor se hallaba demasiado inmerso en literatura para no acabar convirtiéndose en personaje, e, implicándose en cuerpo y alma, concibió la escritura como tarea no ya de escritor sino de hombre. «Todo lo hermoso de la vida es tradición, sumar nuestra experiencia a un saber», sentencia AP en frase que comenta María Hernández [2002: 382]. El tiempo desde el cual comienza a cultivar la novela histórica cumple, pues, las veces de rito iniciático en una situación análoga a la de san Agustín o la de Petrarca en relación con el tema de la muerte, la inanidad del tiempo humano y el proyecto de una nueva vida en la que eternizarse mediante la escritura y permanecer para siempre en el tiempo ucrónico que ofrece la historia literaria:

Recordaba tus primeras palabras, las primeras palabras que oí de ti. Dijiste: «Detrás de cada obra importante hay un hombre, un hombre que necesita más vida que la asignada

por su cronología y por ello se extiende en obra literaria». E inmediatamente advertiste: «Pero esta vida, la auténtica, no es la biografía que registran los eruditos o las computadoras. Es una vida que necesitamos y que solo captaremos y comprenderemos si sabemos entregarle nuestro tiempo al tiempo que fue vida en ese hombre. Necesitaremos generosidad y amor para ello [*Secretum*, 100].

Obviamente, en una novela es el narrador quien organiza el tiempo y su significado desde su propio presente, poniendo en relación el tiempo de la historia (el orden lógico y cronológico de los hechos que inducimos a través del discurso) con el tiempo del discurso (la forma en que el narrador los dispone en el texto). En la siguiente cita observamos cómo el autor ha interiorizado la escritura en tanto legado para la posteridad. En ella es el protagonista de *Secretum* quien asume que su palabra se enfrentará por ello al tiempo de la recepción:

—¿Miedo? —se extraña.

—Sí —le confirmo—, miedo a defraudar. No tendría otro tiempo para componer este libro y puedo defraudar.

—No defraudarás. Ten la seguridad de que no defraudarás.

—Hablo en él del tiempo, del secreto que aprisiona y es el tiempo, ¿comprendes? Un secreto que va repitiéndose y haciéndose único de manera prodigiosa. Y que vamos recubriendo de palabras creyendo descubrirlo cuando con cada palabra lo alejamos más. Es una contradicción porque yo busco ese secreto y utilizo la palabra que lo descubre. ¿Comprendes que es una contradicción?

—Sí, comprendo.

—Para salvar esa contradicción intento una fusión o una traslación del tiempo [*Secretum*, 169].

Esta ósmosis entre las claves fundamentales de teoría crítica sobre la concepción del mito en el Renacimiento y el concepto de historia, también deudor de la misma época, la han subrayado numerosos estudiosos de sus obras, entre ellos Jesús Sepúlveda [2005], quien además subraya la gran contradicción

que subyace en todas las novelas históricas del escritor, esto es, la voluntad de salvar lo insalvable mediante la palabra escrita:

—La humanidad fue salvándose durante siglos contra el tiempo. Necesitó amar y arriesgarse para sentir la tensión de quedarse en palabra y en ella dar testimonio de existencia. Ser intenso amor para vencer la muerte. Ahora... ahora ya no existe una muerte que vencer con el amor, nadie necesitará el amor contra el tiempo [*Secretum*,198].

El tiempo metaliterariamente así descrito dentro de su narrativa se configura desde la asimilación del mito y su significado en la evolución literaria como un cuerpo central que aúna el tiempo biográfico del autor con el significado atemporal del tiempo mítico, fusionado y heredero de la tradición, así como por la presencia constante de temas y personajes de la cultura humanística.

En esa línea habría que interpretar las constantes transgresiones temporales que el autor hace desde la época histórica descrita hasta las incursiones que realiza en la actualidad. En muchas ocasiones, con función de contrapunto cómico, aunque podría interpretarse también como método para situar en el tiempo vivencial del autor unas características humanas que son constantes. Sirva de ejemplo este fragmento de *Palmaverde*, cuya acción está situada en pleno reinado de Felipe IV y donde unos monjes se dedican a una actividad muy relacionada con el mundo de hoy:

Con todo, caeríamos en error olvidando la ardua tarea psicológica y física de los monjes, por lo que será justo reseñar el enojoso trabajo que realizaban pródicamente unos monjes a los que llamaban, por su oficio, succionadores, y que eran básicos en un sistema desalojador de grasas que denominaban liposucción o lipoescultura... [*Palmaverde*, 103].

O bien, en este fragmento de *Glosa*, en que dialoga con otra de sus preferencias genéricas, la ficción sentimental, por medio del mejor ejemplo del género, *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro:

En este punto me es imposible callar el tremendo contraste de este proceso con la actualidad que vivimos en la que a un rey poco le importa con quien su hija se matrimonia, por vago y estafador que sea el elegido, al igual que no pleiteará por la honra o fama de su hija, incluyendo si la cebase el adulterio, pues todo ello serviría a la extensión de la fama y popularidad que la mediática vanidad persigue. Con lo que yo noto la variedad que va socialmente de ayer a hoy contaminando la interpretación de los tiempos con la facilidad de los prepotentes para meter mano en la bolsa pública y arramblar con lo más posible. En tanto los que se disfrazan de populistas esconden su vocación dictatorial para saciar la vanidad de mando único, como lo tuvieron definidos y sonrientes defensores [*Glosa*, 78-79].

Se trata de la ya aludida permeabilidad o fusión entre historia y ficción, todo ello sin olvidar, como ya anoté en el capítulo inicial, que no podemos obviar que en la novela histórica actual algunas de las peculiaridades discursivas del tiempo narrativo han de explicarse como hechos que responden a la lógica de los mundos posibles [Albadalejo, 1986: 58].

Con todo, *Secretum* marcará el inicio de una vuelta a la tradición, un sendero donde se hacen más explícitas la analogía y la fusión mediante la reiteración de sintagmas claves (citas y rememoraciones intertextuales) y donde la propia literatura adquiere categoría de símbolo y de camino ya trazado por el que caminar. Es entonces cuando el tiempo queda suspendido para expresar las experiencias personales, los sentimientos, las reflexiones, acudiendo al acervo literario y haciendo que Petrarca se funda y reviva en la figura del profesor:

También son mi historia, el tiempo y la experiencia míos que les presté. Que dijera Homero no quiere significar que no dijera también de mí mismo [*Secretum*, 54].

De este modo, el paralelismo entre vida y obra no tiene por qué ser directo, sino que puede proyectarse en personajes que asumen, mediante anécdotas ajenas, la propia biografía que emana de la fusión mítica y que funciona al margen de toda cronología. Lo indiscutible es que son sus reflexiones

críticas las que refuerzan y respaldan no solo la presencia del mito, sino su sistema de empleo y significación. A ello le ayudan al autor a precisar una de las facetas más personales de su entendimiento de la literatura, que está siempre presente no solo como sistema de recuperación de etapas pasadas, sino como símbolo esclarecedor de una parte esencial de su poética, que no cambia, sigue siempre en pie y se refuerza y precisa en ese momento de reflexión teórica [Hernández Esteban, 2000: 286].

Por consiguiente, el tiempo se presenta en el relato como una realidad múltiple —tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado— a la vez que estratificada, siendo el narrador y su conciencia la única fuente del tiempo. El tiempo de la conciencia es sentido a través de una serie de constantes temáticas nucleares en toda su creación. La novela de AP establece un diálogo con y desde el tiempo, no sólo con el pasado, también con el personaje protagonista. La intertextualidad aviva todo un sistema de relaciones idóneas en el contexto cultural en que nacieron; también con el futuro, esto es, con los lectores, haciendo que ambos tiempos se perciban en la palabra vivificada del presente del narrador.

De este gran afán de libertad con respecto al tiempo se derivan otras características de sus novelas. La primera es la decisión de orientar su tiempo y su palabra hacia el significado del mito tal y como se interpretó en el renacer de la cultura clásica a través de la intertextualidad, perceptible en sus novelas anteriores a *Guerras*:

[...] Recordaba cómo mi buen fraile franciscano, con algún texto delante, me indicaba que más allá de los escolios o los comentarios a una obra clásica, lo que verdaderamente nos atraía de ella era su seguir hablándonos, intrigándonos, haciéndonos creer que también nosotros, al leerla, participábamos inconscientemente de esa perennidad vencedora de la condena al olvido del tiempo. Éramos así coautores de lo clásico sumergidos en ello y la poesía no era un mero paisaje de palabras que podía sorprendernos con el colorido acertado de sus hojas, sino un medio profundo de conocer e interpretar el mundo, de sabernos en él y admirar su belleza haciendo nuestro lo extraño. Y el mismo personaje que caminaba las sendas de las hojas poéticas, y con el

cual caminábamos, se llamara Aquiles, o Helena de Troya, o Beatrice o Laura, era ya alguien tocado por la perennidad que se había salvado del olvido, que lo vencía, al igual que había realizado Garcilaso con su amada al ir asegurándole con la evocación de Orfeo que por ella pararía las aguas del olvido [*Boscán*, 107-108].

La segunda característica, derivada de la anterior, nos muestra cómo el lenguaje y el legado de los clásicos han germinado en su identidad creadora, en su experiencia del ser, de suerte que el mito está tan interiorizado que no se podría disociar de su universo de ficción ensanchado y entendido como parte emergente de su propio sentido temporal, tal y como se describe en el siguiente pasaje de *Boscán*:

En este punto, llevado por la palabra de Garcilaso, la memoria me trajo nuevamente el discurrir lejano de fray Bernardino, su decir sobre la existencia del tiempo. Recuerdo que me insistía en que más allá de este tiempo que nos mide y al que nos empeñamos en marcar con días y horas, existía con mayor verdad otro más alto y siempre en presente, sin ninguna frontera, al que debíamos aspirar. Me decía que el ser humano nace entre estos dos planos paralelos del tiempo, y que si con sus pies camina por el mutable y superficial, con su mente debía aspirar al otro tiempo superior y por el que la palabra nos fue concedida para ascender a él... Lo había indicándome que él ya está fuera de este tiempo y que su presencia parecería una invención perturbadora de la historia y de la realidad que nos lleva con sus medidos pasos; diciéndome que él ya habita otra alta esfera, despegado del barro, análoga a esa otra tercera esfera de Venus a la que llegará Garcilaso con su amada creyendo en la palabra. Así que regresaré a mi correr como las aguas del río [*Boscán*, 115-116].

18. TIEMPO DE LA ENUNCIACIÓN NARRATIVA

Desde el punto de vista metodológico, sigue siendo operativa, en lo que se refiere a la consideración del tiempo narrativo, la distinción entre historia y trama. Las novelas históricas de AP deben contemplarse siempre desde un doble plano: por un lado, el tiempo de la historia, fácilmente perceptible en la secuencia temporal

de la trama; por otro, el tiempo del discurso o tiempo de la enunciación, donde por boca del narrador o de algún personaje va construyendo un tiempo teórico reflexivo, creando con ello un complejo lazo de relaciones y citas metaliterarias:

¡Recuerdas, Hilario, viejo amigo, a Paulo Valerio Máximo...? Sí, claro, el que una mañana, pasada la clase, se acercó para comunicarte la muerte de Horacio. Pues ese Paulo vino a buscarme hace un par de días, en cuanto supo de mi llegada a Roma. Luego, ya te contaré, tuve que presentarle a Clodia, de la que me indicó que no podría retratarla ningún pintor porque sus ojos brillaban y lo deslumbraban, por lo que tenía que ser fijada en lienzo de memoria tal como lo fue Leticia por Tiziano, en 1545, en el cuadro titulado *La bella*, compuesto gracias al dictado de la memoria de su amado don Diego Hurtado de Mendoza [*Carta*, 13].

Es decir, se trata de separar, dentro del enunciado narrativo, el tiempo de la acción que, por ejemplo, en esta misma novela, se configura en torno al recuerdo del amigo muerto y de su amiga Clodia, «que laboró en el más antiguo oficio del mundo». Este personaje corre en paralelo con el recuerdo de la mítica Clodia que habitó en la Roma de Augusto y el tiempo del discurso, en el cual el narrador, aludiendo a su anterior novela —*Horacio*— teje un entramado secuencial que desemboca en la alusión a la pintura de Tiziano y su leyenda en la obra que recrea la vida de Hurtado de Mendoza (*Embajador*). Por ello, el autor, como partícipe del tiempo sin límites, tiempo de la cultura, y acogido al concepto humanista de la escritura como salvación contra el olvido y la muerte, acompasa su voz de autor actual al tiempo infinito de la palabra heredada.

De este modo, el tiempo de la historia alude a la ordenación de las grandes unidades narrativas y suele ajustarse a seguir cronológicamente los hechos del protagonista y su transcurrir histórico [Garrido Domínguez, 1999: 196], como podemos constatar siguiendo el itinerario de los protagonistas de las novelas: Homero, Horacio, Boscán, Garcilaso, Hurtado de Mendoza... Se trata de un fenómeno al que se refiere, en primer término, Aristóteles en la *Poética*, cuando alude a lo verosímil y su necesidad para el ensamblaje de los componentes de la fábula... Por tanto, es un plano sujeto a las convenciones del género literario y a

las anomalías que se derivan respecto de la inserción de la fábula en la novela histórica.

En segundo lugar, es el tiempo de la memoria del narrador que va enlazando el acervo cultural y la propia escritura que lo va elaborando. Lo destacable es que ambos planos se rigen por los mismos principios reguladores: el narrador—en cuanto protagonista de la enunciación—, ya que todos ellos se ven sometidos a la perspectiva del narrador principal, que será quien determine la orientación general del relato y la relación entre historia y discurso. Narrador enmascarado por la intriga que el autor le atribuye velando o diluyendo su identidad, o caracterizándolo con datos del propio autor.

Respecto a la orientación general del tiempo del relato, no cabe duda de que, a pesar de las constantes anomalías de la novela posmoderna actual en relación con las unidades narrativas, las novelas históricas de AP son relatos volcados enteramente sobre el pasado, y que suelen alternar —no todos— con el presente, con el fin de lograr mitigar toda las huellas de la actualidad y pasear como el anónimo protagonista de *Guerras* por los senderos de la historia.

Esta doble alternancia de tiempos, focalizada en el discurso del narrador, caracteriza los relatos autobiográficos. En ellos el sujeto de la enunciación valora el tiempo del relato histórico como un pasado recuperado a través de la memoria desde un presente. Este desdoblamiento temporal encuentra su plasmación discursiva en la alternancia de formas verbales pretéritas y de presente (tiempo cero), y se acoge a la concepción del tiempo interior, iniciada en cuanto al género confesional por San Agustín y Petrarca:

¿Sabes, Hilario? Mi razón se reconocía atrapada por la mirada de Augusto en un tiempo carente de límites, libre para iniciarse y concluir a su capricho, en la que curiosamente vivía la hermosa Clodia alimentada y sostenida por mi amor. Sin embargo, Hilario, viejo amigo, lo mismo que el redondo reloj de nuestro café Urquijo nos marcaba la hora de cerrar la tertulia, el opiáceo fentalino venido de la poética Alejandría cesó en su potencia adormecedora [*Carta*, 98].

El narrador tiene el depósito del tiempo en «la plaza de la escritura, donde se alivia y existe la memoria» [Bobes Naves, 2007: 241]. El narrador es la memoria y la memoria es el narrador, ambos con un tiempo vivido o recordado donde sitúan la acción del relato con sus motivos y su orden, los sujetos, los personajes. El tiempo literario —el de la historia— y el tiempo vivido —el del narrador— que crea el mundo de ficción, establecen unas determinadas conexiones con sus pasados, con sus presentes y, menos frecuentemente, con el futuro; estas conexiones relativizan, de una parte, la vida y, de otra, su conocimiento de la historia. Novelas como *Secretum* u *Horacio* mezclan pasado y presente para señalar las posibilidades que el personaje tiene para decidir su destino y ejercitar su voluntad, y en ellas la historia adquiere un tono dramático, al presentar las cosas como posibles en el devenir. De lo que no cabe duda es de que, detrás del narrador, está el autor implícito:

Apreciaba que estas composiciones les interesaban a los alumnos porque era como sacarles a Horacio de la fría tumba erudita de los libros y mostrarles los pasos de un hombre caminando vulgarmente la vida con sus contradicciones. Me atrevía entonces a introducirme en el relato familiar de Horacio y les decía a los alumnos cómo en el pueblo, siendo yo pequeño, mi habitación estaba cerca de una balsa cortijera y odiaba el croar de las ranas hasta salir a media noche a tirarle piedras. Después de todo, mientras acercaba los textos de Horacio al aula, reconocía humildemente que también yo aspiraba a ser nombrado alguna vez, aunque fuera como una evanescente sombra del poeta [*Horacio*, 121].

El engarce genérico de este particular tiempo de la conciencia hay que ubicarlo en la novela histórica de condición biográfica, en tanto que discurso de un narrador, no lo ha creado la antigüedad clásica, pero sí en aquella época se elaboraron una serie de formas autobiográficas y biográficas muy importantes, que han ejercido una enorme influencia no solo en el desarrollo de la biografía y la autobiografía, sino también en el de la novela europea. En la base de estas

formas antiguas se encuentra el nuevo tipo de tiempo biográfico y la nueva imagen específica del hombre que recorre su camino [Bajtín 1989]. Para AP, libro y biografía son lo mismo:

El misterio, o más propiamente el milagro, está en que el libro, en cuanto vida, sigue moviéndose, adecuándose a los tiempos para un buen lector. De tal suerte que si tú o yo escribiésemos ahora un libro o vida, con la lengua que nos es propia en esta época, cuando pasaran muchos años y ambos estuviéramos muertos, la lengua en la que habíamos escrito habría proseguido en la mudanza propia de la vida y se presentaría muy distinta, incluso con vocablos nuevos, ante un lector del año dos mil, por ejemplo [Boscán, 34].

La cita nos recuerda que las novelas de AP se instalan en el tiempo de la palabra literaria, habitada por él en el aula, estableciendo un recorrido entre las recreaciones históricas insertas en el programa de los cursos que impartió a lo largo de su vida docente. No es casual, pues, que el autor de *Tres pisadas de hombre* escoja para sus novelas históricas personajes emblemáticos de la literatura occidental, autores que él mismo ha explicado durante su amplia trayectoria docente. Es la fusión con ellos y la constante fusión de los personajes de sus novelas con el propio autor lo que va tejiendo la construcción de su propia identidad biográfica medida con el tiempo de la enunciación en sus novelas.

Con lo cual de nuevo regresamos a la época clásica y a las fórmulas de la retórica para la presentación del personaje: prosopografía, etopeya, pragmatografía. En ella existían dos formas básicas de biografía: la primera de ellas está representada por Plutarco; la segunda sigue un método que pudiéramos llamar analítico. En su base está un esquema con apartados precisos, entre los que se distribuye todo el material biográfico. Los diversos rasgos y cualidades del carácter son elegidos entre los diversos acontecimientos y sucesos que pertenecen a los distintos periodos de tiempo de la vida del héroe y se distribuyen en los apartados correspondientes. Salvando las distancias, en la fusión con ellos se va

construyendo el entramado de la propia identidad biográfica, fusión también con las diversas actividades que marcan la trayectoria humanística de AP.

Dentro de esta modelo, en virtud del cual la escritura se convierte en metonimia del mundo interior del autor, es muy importante por su resonancia histórica la *Carta a Ático*, de Cicerón. En ella surge el paisaje, es decir, la naturaleza como horizonte (objeto de la visión) y medio circundante (trasfondo, ambiente) del hombre totalmente privado, solo y pasivo. La naturaleza se incorpora a través de los pintorescos retazos de las horas del paseo, del descanso, los momentos de una mirada casual a un paisaje surgido ante los ojos, como ocurre en *Embajador* u *Horacio*. Aquí la imagen del hombre comienza a desplazarse hacia los espacios privados, cerrados, casi íntimos, ese cronotopo de cámara del que habla Bajtín [1989: 184]. De este modo, nimiedades de la vida privada en las que el hombre se siente a gusto y en las que empieza a apoyar su conciencia privada, se convierten en significativos:

Acomodado al silencio de la casa intento organizar veredas por las que caminar o me recojo en casos del pasado como la quema de los libros de Casio Severo, por su animadversión al régimen imperial, que le condujo a la deportación a Séfiro, donde murió en extrema pobreza tras veinticuatro años de exilio según expone san Jerónimo. Inmediatamente me surgió si esto había sido argumento de nuestra tertulia del café y si la mención de san Jerónimo la realizó el erudito don Edwaldo, o don Humberto o tal vez tú. ¿Serías tú, Hilario, viejo amigo, con la devoción lectora por san Jerónimo, el autor de la cita? Hace ya tanto tiempo de esta imagen del pasado que ni siquiera podría sembrarse ahora en la actualidad. Por cierto, Hilario, ¿no cultiváis ahí el presente como hacemos aquí con la tierra, revolviéndola, arándola, sembrándola.....? Las enseñanzas de la agricultura son muy válidas para la enseñanza humana a pesar de las zancadillas que va poniéndonos el tentador y vacuo progresismo. La tierra, al igual que la naturaleza humana, siempre tendrá su primavera eterna si no se escaldó a sí misma tras el engaño de una quimera con su cabeza de cabra ignívoma y cola de serpiente [*Carta*, 121].

Una tercera forma de narración biográfica la conforman aquella donde el tiempo del relato emana del interior de la conciencia del narrador; una modalidad

«estoica» de la autobiografía, en la expresión de Bajtín. Así, por ejemplo, las *Consolaciones*, de Boecio, tras el precedente de la *Consolatio*, de Cicerón, escrita tras la muerte de su hija, y su *Hortensio*. San Agustín, con las *Confesiones*, y Petrarca, con el *Secretum*, serían los ejemplos posteriores más destacados.

Es característica en todos los autores citados la aparición de una nueva forma de actitud ante el yo. Esta nueva actitud puede resumirse en el término agustiniano de *soliloquia*, es decir, «conversaciones solitarias consigo mismo». En ellas hay una nueva actitud ante sí mismo, ante el propio yo, que —como ya apunté— queda patente en la nueva dirección que AP inicia a partir de *Secretum*, donde la conciencia de sí del hombre solitario busca un soporte y una instancia judicial suprema, y la busca directamente en la esfera de las ideas: en la filosofía, en el pensamiento, en la propia historia literaria. *Secretum* no supone solo una inmersión en esta esfera genérica sino que es el inicio de una nueva conciencia de la escritura y el tiempo que irá desarrollando en las siguientes novelas históricas hasta *Carta*.

Otro rasgo de esta tercera modalidad es el brusco crecimiento del peso específico de los acontecimientos de la vida íntima personal. En ellos el hombre se siente como si esencialmente estuviera solo, para lo cual el autor recurre a temas y personajes ya connotados en su individualidad y, fundido con ellos, construye el significado de su propia huella. Pero también empieza a acentuarse el aspecto personal de los acontecimientos con importancia pública. En relación con esto se plantean los problemas relativos a lo efímero (el problema con el fisco, al que se alude en *Embajador*, la pérdida de la cultura humanística en la sociedad actual, en *Horacio...*). En general, el tema de la muerte personal en sus diversas variantes empieza a jugar un papel esencial en la conciencia autobiográfica del autor, aportando un nuevo sentido a la escritura y una confrontación entre la caducidad humana y la perennidad de la obra escrita, como se aprecia en el siguiente fragmento:

Es posible que en esta interpretación, yo estuviera transfiriendo a la oda meditaciones más llegadas por la muerte de amigos y profesores que sentía muy cercanos. Era posible

y no dejaba de ser una opción de mi decisión libre de lector. Latía, con la muerte de amigos y colegas, mi resistencia a no ser nada tras la muerte, a no percibir de algún modo que alguien o algo pudiera existirme en su respiración. Me resistía a la aceptación de que el mundo se había hecho tan grande, tan gobernado por la incomunicación de los humanos, que era ya imposible vivir un poco en aquel recuerdo de los muertos por los vivos que Cicerón recogió de la herencia platónica. Puede que no lo percibiéramos, pero la verdad es que estábamos a punto de abolir el auténtico pasado [Horacio, 111].

Estas formas han ejercido una enorme influencia en la novela histórica del siglo XX y, por ende, en la práctica del género por parte de AP. A lo que hay que sumar que el proceso de asimilación en la literatura del tiempo y del espacio histórico se refleja en el cronotopo, esto es, la conexión esencial de las relaciones temporales asimiladas artísticamente en el espacio histórico. A través de ellas el autor verifica una nueva expresión del tiempo literario. Toda imagen temporal —y las imágenes literarias son imágenes en el tiempo, como también lo es la palabra, según Antonio Machado— necesita de un mínimo de plenitud de tiempo. El proceso de asimilación del tiempo y del espacio histórico y real del hombre concreto que se descubre en el marco de las novelas histórica, ha sido discontinuo.

De este modo, los elementos del tiempo se revelan en el espacio metafórico del debate, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. No tendría sentido, transcribir literalmente los versos de Garcilaso en *Boscán*, por ejemplo, sin referir al alegórico espacio de donde proceden. La intercesión de las series y uniones de estos elementos que van entretejiendo la narración histórica de fusión mítica constituye uno de los ejes vectoriales del cronotopo artístico de las novelas históricas de AP. Además, el tiempo de las distintas épocas literarias, implícito en sus diversas narraciones, constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo, como categoría de la forma y del contenido, determina también la imagen del hombre en la literatura; piénsese en el espacio del aula académica en paralelo al tiempo histórico que se recrea.

A la novela histórica le son características la modernización positiva, la supresión de fronteras de los tiempos, el reconocimiento del eterno presente en

pasado. La creación de las imágenes es la tarea estilística principal de la novela histórica que tan magistralmente expresa AP, y que, por otra parte, es el material verbal el que nos permite llegar a los universales simbólicos que la obra expresa. Aunque el símbolo sobrepase los límites del material verbal que lo expresa, se estructura en el texto en forma asequible a la conciencia [Bajtín, 1989: 184]:

No obstante, yo proseguía dándole su vida a la memoria, rehusando pacer en el amplio campo que verdeaba con la hierba del olvido. Tal vez porque sin perder la mirada en la Acrópolis, mi cansada edad me condujera a los Jardines Nacionales. Allí comenzaba a comprender que mi vida se transformaba en memoria y sería ella la que en su discurso se ofreciera como transcripción de mí. Casi lograba que el grito de la moderna Atenas no me alcanzara. O, todo lo más, que en mis oídos resonara «cuando salgas de viaje para Ítaca.....», el hermoso poema de Cavafis que pronosticaba certero que cuando terminara ya habría «comprendido el significado de las Ítacas» [Guerras, 34].

La importancia del cronotopo estriba en que es el centro organizador de los principales acontecimientos argumentales de las novelas históricas. Se puede afirmar que de ellos depende la formación de los argumentos, los personajes, la trama y demás elementos narrativos. Sirvan como ejemplo los espacios italianos en los que transcurre el protagonista de *Embajador* o el proceso inquisitorial con el cual comienza *Palmaverde*, las imágenes de la vida cotidiana en la Roma de Augusto —*Horacio*—, en paralelo temporal con el presente del narrador, profesor universitario; o los paisajes andaluces y la Inglaterra de los exiliados de la España fernandina de la primera mitad del XIX —*Diógenes*—; en fin, las distintas imágenes del mar y la isla como cronotopo del tiempo utópico en *Quíos*.

Así, la ambientación histórica de las novelas se completa con los distintos espacios acordes a las épocas recreadas, como lugares donde se pueden encontrar sujetos de tiempos distintos. Uno de los escenarios de *Palmaverde* es la venta de Ocaña donde Loaysa y Palmaverde comparten charla con fray Patricio y «el anciano autor de una carta sin tiempo». Es el cronotopo el que ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos. Y eso es posible gracias, precisamente, a la especial concentración de las señas del

tiempo: el tiempo de la vida humana, de la urbe, es decir, el tiempo histórico en determinados sectores del espacio [Bajtín 1989: 400].

En cada época y dentro de cada corriente estética se observa una manera peculiar de sentir y observar el tiempo. En su interior caben todos los demás tiempos por exigencia, en primer término, del criterio de verosimilitud. Respecto de ellos el tiempo figurado funciona como un principio constructivo y aglutinador. De él depende el papel y el sentido que adquieren en el marco de la estructura literaria. Así se explica que el tiempo narrativo se justifique, en último término, a la luz del concepto de ficción histórica que tiene el autor, heredado del sentido con el que Guevara o Cervantes lo concibieron, esto es, a la luz de la lógica del universo creado por el autor cuyo depósito se halla en la memoria del narrador y su deseo de ucronía. Y en el caso de AP por ser la obra fusión de todos ellos, tal como podemos intuir en los distintos fragmentos en los que el narrador teoriza sobre esta categoría narrativa en sus novelas:

Conforme crecía mi tiempo de convivencia con Carla advertía que era ese tiempo el que realmente me importaba y no el que tan largamente recorrió mi pasado. O tal vez sea ahora, cuando los pies me arrastran por mis últimos días, cuando aprecio ese distingo, cuando lo que más deseo son aquellos años que tuvieron por nombre el de Carla. Entonces me percaté de que ocultamente, se trata de una guerra entre la memoria y el egoísmo que alienta mi individualidad. Aquella desea crecer y crecer, desde el tiempo de Troya, con la recuperación de hechos y personajes que conforma la historia e ir ahogándose con ellos hasta confinarme en una minúscula partícula carente de nombre. Presiento que cuando la memoria complete su esférica redondez y sea ya un conseguido mundo, me dejará morir habitando el silencio [*Guerras*, 241].

20. IMAGEN DEL TIEMPO

En *Lluvia* (1998), novela que transcurre en el último año de vida de don Alonso, por encima de las cronologías, se impone el desprecio del tiempo, al insertar en un presente ucrónico sucesos del pasado reales o ficticios que permiten el

recuerdo de *Pisadas* o de *Carta*. También en *Dolabella* el dominio del tiempo se evidencia con el recuerdo de la tercera esfera platónica: «Era nuestro verdadero y aislado mundo situado en la tercera esfera sin tiempo que midiera» [42].

En *Guerras*, el personaje anónimo que camina por los siglos no es un testigo ejemplar de los momentos elegidos por AP como hitos de nuestra civilización para acercarnos a una y todas las guerras: es la metáfora de cómo las páginas de la historia pueden humanizarse y caminar a través de las épocas para difundir un saber y enunciar, si sabemos escuchar, que la historia es cíclica y se repite. De esta manera, el personaje simboliza y personifica la tradición, la historia: «En ocasiones, como en esta mi noche ateniense acompañada de soledad, tengo la tentación de cerrarle las puertas de la recepción a la memoria y dejarme morir en silencio» [42]. Pues solo el silencio puede aniquilar la voz del pasado [Algaba, 2005: 367].

La fusión de tiempos que emana de la conciencia del narrador es el modo de crear la ucronía y burlar cualquier sujeción temporal. Es lo que hizo Garcilaso cuando equiparó su vivencia amorosa con Isabel Freire a los relatos míticos que insertó en la *Égloga* III —relación hoy, sin embargo, cuestionada por los estudiosos—, y que AP analizó con pormenor en su espléndido estudio sobre la fusión mítica, para luego trasladar ese principio a sus novelas.

María Hernández [2002] observa que esta práctica de la *fusión mítica* con autores y obras del pasado, para crear su propia memoria discursiva, se hizo más profundo a partir de los años sesenta, con su dedicación a los estudios comparatistas. Fue entonces cuando el autor contribuyó a personalizar su entendimiento de la literatura. En ese entendimiento es, asimismo, fundamental, como ya anoté, su empeño por desentrañar las claves ideológicas del Renacimiento, el ámbito del cual extraerá sus principales mitos orientadores: el petrarquismo, el diálogo como género vertebrador del discurso humanístico, el arte del ingenio propio del *vir doctus et facetus*, la poesía de Garcilaso y los garcilasistas, que van conformando el tiempo de la enunciación y el tiempo interior del relato:

Varios días después, ya reencontrado el tiempo de sosegada amistad con Garcilaso, le expondría a este cómo fray Bernardino me había adoctrinado sobre el arte que concede el *ingenium* para detener la fugacidad de la vida, esquivando lo externo de la realidad cotidiana. Entonces (creo que añadí) se podía habitar en esa infinita pradera que es el tiempo dominado, donde el avanzar o retroceder no está marcado por ninguna cronología porque es un presente que todos los presentes contiene [Boscán, 62].

AP se refugia en el mito para comunicar una determinada intimidad, con una veladura adecuado y una forma idónea de expresión que le permita transmitir contenidos atemporales esenciales. Incorporar el tiempo actual del autor al de los personajes míticos es, pues, fundir el tiempo del narrador —su lengua y gestos en actualidad— con aquel tiempo del mito. Abstraído de lo individual para hacerse entendimiento colectivo, lo que realmente importa en el mito no es el lenguaje sino su función significativa. Lo mítico adquiere su efectividad denotativa porque entraña unas constantes humanas presentes en todos los personajes y en el autor. Así, la pervivencia del origen mítico persiste en su narrativa como signo e imagen del tiempo del autor [Hernández Esteban, 2002: 171].

En *Cartas*, el protagonista dialoga epistolarmente con su amigo Hilario citando a su *alter ego* Melanio, interpretando el pensamiento con el que Juan del Encina escribió una de sus églogas que, «como los ángeles», están fuera del tiempo:

La relación entre la égloga protagonizada por el pastor Pelayo y la *Tragedia trovada* no es ajena a la misión profética que se daba a la primera, hasta tal punto que aparte de la propensión a las leyendas y los cantos del pueblo, yo me permití recalar en la *Suma* de santo Tomás cuando específicamente discurre sobre si los ángeles conocen las cosas del futuro, cita del libro *De causis* y señala que, en cuanto al entendimiento del ángel, no difieren lo pasado y lo futuro, sino que conoce indiferentemente uno y otro. ¿Fue como un ángel Juan del Encina? Por ahí puedes, Hilario, encontrarte a mi maestro Melanio y tal vez fuera prudente que le preguntaras en mi nombre y lo saludaras advirtiéndole que ya pronto nos encontraremos. Todo esto me viene al caso por la presencia de adivinar pronosticándole al *imperator* la llegada de un *princeps* nuevo y distinto [Carta, 21].

El personaje histórico que acoge el autor como signo estético tendrá un doble valor en el tiempo narrativo de la novela: atemporal, proporcionado por su condición de mitema, y concreto, proporcionado por el cronotopo que habitó y le dio sentido en la nueva escritura, y, posiblemente, en el autor. Ya María Dolores de Asís [1989] señaló que el concepto humanista de la literatura presente en AP es el centro de su poética. Un buen ejemplo de esa actitud —tal como añade la mencionada investigadora— es la epístola nuncupatoria con la que se inicia *Embajador* es una recreación de los prólogos humanistas. En ella expone los hechos históricos que, a manera de símbolos, sintetizan la vida de don Diego, además de aportar las claves de lectura adecuadas para la obra: “lo único que existe —decía D. Diego— es la realidad del pasado, lo formado y fijado como historia. Frente al pasado, la actualidad es un mero punto que se pierde”. La actualidad, pierde interés, sólo debemos detenernos para dilucidar qué elementos de ella deben permanecer fijados por la escritura. Y de esta forma aunarlos al tiempo sin límites que es la obra literaria [Asís Garrote, 1987: 63].

Esta forma de sentir el tiempo fluye en sus novelas a través de la voz de los personajes. En ellos suele proyectar su sombra el autor, como en el siguiente pasaje de *Palmaverde*, en el cual un anciano caballero, trasunto del autor, dialoga acerca del tiempo:

Loaysa. ¿Y por qué los unos y los otros no descartáis pasado y futuro, que no existe, para habitar sólo el presente? Todos nosotros somos en este momento, no en ayer o en mañana, que son, respectivamente, cosa ida y cosa no llegada.

Caballero. Os respondo con aquello de que el hombre es la medida de todas las cosas, incluida el tiempo. Para vos, según parece, la vida está en la actualidad, en este instante, para vuestro amigo el caballero Palmaverde, la vida parece ansiar el porvenir, recabando para su ansiedad olvidos del pasado; y para mí, como creo que también para fray Patricio, la vida es desplazar esta actualidad a un pasado en el que tuvimos y generamos hermosa vida.

Loaysa. Así, estaréis siempre vencidos por la melancolía, vecina de la tristeza.

Caballero. No, no estiméis así, que podríais errar. Lo que vos llamáis tristeza, suele ser engendradora de comprensión y generosidad, con lo que cumpliéndola se alcanza un modo de desprendimiento que produce satisfactoria alegría [*Palmaverde*, 141-142].

Su propia trayectoria como novelista sirve como símbolo esclarecedor de una parte esencial de su poética que es constante en toda su producción y diseña su especial manera de concebir el tiempo vivencial y literario. También su *imago vitae*. En efecto, dos de sus novelas —*Embajador* y *Boscán*— ficcionalizan la reconstrucción crítica que AP elaboró del Cancionero petrarquista de Garcilaso entre 1982 y 1999. En esto sus novelas históricas no hacen más que acomodarse a sus pasos en el ejercicio de la crítica. Este doble fusión va delineando la identidad del autor hasta hacerlo habitante de su propia ficción. Así, por la cervantina venta de Ocaña, cronotopo cervantino de *Palmaverde*, discurren muy diversos personajes: uno de ellos, «cierto enigmático caballero que, retratado por el Greco, conversaba con Palmaverde y fray Patricio, *era el anciano autor de una carta sin tiempo que luchó en la selva americana y se debatió en Secretum hasta ser quemado*» [*Palmaverde*, 139]:

—Al fin —terció el anciano caballero— estudios y vida son parte de una común unidad, que sin vivir no puede alcanzarse lo que está escrito y sin estudiar no podemos darles nuevas formas a nuestras vidas, cayendo sin conjuntar lo uno y lo otro en el error de creernos originales cuando somos bárbaros.

Tras esta afirmación se montaron nuestros tres contertulios en un complejo diálogo que apoyaron con sabias citas y buenos ejemplos del personal vivir, por donde vinieron a recobrar curiosas experiencias del pasado que los animaron hasta bien entrada la noche. Y de lo que no doy noticia porque sería desviarnos de nuestra historia principal a favor de algo tan frecuentado como el diálogo renacentista y las teorías de platicar [*Palmaverde*, 137].

21. TIEMPO INTERIOR DEL RELATO

Sin alejarnos de lo anterior, podría afirmarse que la medida del tiempo en las novelas históricas de AP, y su representación a través del discurso rector del narrador homo o heterodiegético, reside en la conciencia del autor, en su condición de profesor conocedor y enamorado de una tradición platónica a la que da cauce cristiano san Agustín, que niega la existencia de la idea del tiempo externo, insistiendo en el papel del alma como realidad configuradora del verdadero tiempo: el tiempo interior. En realidad, la única dimensión temporal es el presente de la conciencia, el cual se desplaza hacia el pasado —en el caso de la novela histórica— a partir de ese centro unificador. Es lo que el autor denomina *distentio animi*, operación que discurre desde el presente hacia el pasado, recuperado como recuerdo o memoria, o el futuro (vivido como espera) [Garrido Domínguez, 1999:159]. En realidad, la única dimensión temporal es el presente de la conciencia, el cual se desplaza hacia el pasado y el futuro a partir de ese centro unificador que es el presente de la enunciación.

El tiempo de la conciencia vuelve en las teorías filosóficas de H. Bergson, E. Husserl y, de manera muy especial, en M. Heidegger. Para el primero, el verdadero tiempo se vive como *duración* y es percibido a través de la *intuición* (que, a diferencia del conocimiento racional, aprehende la auténtica realidad, el mundo interior). Husserl opone, por su parte, el tiempo fenomenológico al objetivo o cósmico. Toda vivencia supone temporalidad, la cual es representada en la forma en que se presenta ante la conciencia individual. Un buen ejemplo de ello es este fragmento de la *Carta*:

Atardecía ya en aquella reunión de la tertulia. El tiempo, rompiendo su orden esclavizado por los siglos, quería ser Primavera, con el verde haciéndose, pero el triste noviembre, afincado en las nacientes heladas, no podía aceptar la rebeldía y mantenía su atrabiliaria autoridad de un orden más que milenario.

Algo de esto exponías y defendías en tu tesis doctoral sobre El mito y el lenguaje de Platón. Si mal no recuerdo te extendías hasta la muerte del filósofo, a los ochenta años cumplidos e incluso discurríste hipotéticamente sobre Diótima, la excepcional mujer que

«habló» en el *Banquete* y en la que con ayuda de Sócrates alguien imaginó una relación con el Platón que mantuvo su soltería con fidelidad... [Carta, 56].

Por su parte, Heidegger distingue tres niveles o formas de comportamiento ante el tiempo: la *intratemporalidad* —el tiempo episódico o vulgar, caracterizado por la pura sucesión de acontecimientos—; la *historicidad* —los hechos adquieren unidad a la luz del proyecto humano, de la existencia concreta de un individuo— y, en tercer lugar, el auténtico tiempo. Este último, que es un tiempo interior, se sitúa necesariamente en el presente, la fuente del tiempo, y desde él abarca las demás dimensiones.

Estas tres categorías temporales podrían corresponder con tres escalas en la narrativa de AP. En sus primeras novelas históricas, *Secretum*, el tiempo transcurre sujeto a los acontecimientos de la trama. En una segunda etapa el narrador sitúa los acontecimientos de la fábula desde la atalaya de las peripecias vitales de los personajes a la luz de su proyección histórica y cultural: *Boscán* o *Embajador* son un buen ejemplo. El auténtico tiempo, el tiempo de la conciencia donde la memoria y la conciencia focalizan el relato, reconociendo los límites de la existencia humana, podría ejemplificarse en *Horacio*, si bien este periodo se inicia fundamentalmente a partir de *Guerras*. Lo cual nos lleva a concluir que la medida del tiempo depende en este caso de la conciencia individual, como ocurre en el universo del arte y, en especial, de la literatura. Ello justifica las constantes anomalías que se hallan con respecto al tiempo cronológico en las novelas de AP. En *Lluvia*, el narrador se cobija en la memoria para crear su propio tiempo interior que irá dejando verter a través de la palabra:

Sé que cuando nos separábamos, la distancia pretendía borrar el color del tiempo, especialmente aquellos fundamentales que consideraba Leonardo da Vinci en sus conceptos ópticos, y mi tiempo se cubría con un color ceniza, residuo del fuego apagado. Pero inmediatamente me defendía recobrando tu mirada, que cobijaba en el latido de la palabra, y me llegaban las sensaciones memorizadas de tu tiempo azul queriendo fusionarse con el ardiente rojo que ansiaba tu cuerpo. Así fui aprendiendo a escribirte cartas en la oculta memoria, que tú podías leer en el mismo instante de formarlas y

dentro de ese edénico tiempo al que cotidianamente le das el color seductor de tu mirada [Lluvia, 171].

21. TIEMPO LITERARIO FIGURADO

Ahora bien, siendo la lengua el código básico, el material de la literatura, se comprende la importancia que hemos de asignar al tiempo lingüístico. El eje regulador del tiempo es el sujeto de la enunciación. El tiempo se instaure cada vez que un hablante se apropia del código de la lengua para satisfacer sus necesidades comunicativas. Todas las citas intertextuales presentes en todas sus novelas no son más que el pasado actualizado y revivido en el más amplio sentido que la tradición cultural nos ha legado. Aunque el presente sea la dimensión fundamental y desde ella se miden las otras dos. Sin embargo, desde el momento en que se inscribe en el universo literario quedan bajo el control de los códigos propios de este ámbito.

El *tiempo literario* o *figurado* es la imagen del tiempo creada por la ficción literaria [Garrido Domínguez, 1999: 161]; un tiempo semiotizado, en las referencias y épocas recreadas y hecho a la medida del universo artístico, aprehensible únicamente a la luz de sus propias categorías y convenciones. Estas varían en cada período artístico bajo el impacto que sobre ellas ejercen los supuestos estéticos de cada corriente, escuela o género y, desde luego, las peculiares condiciones sociales e ideológicas. El tiempo literario funciona como un principio constructivo y aglutinador. Así se explica que el tiempo narrativo se justifique a la luz de las convenciones estéticas. No de otra forma podemos explicar las constantes analepsis y prolepsis que recorren sus novelas hasta quedar sometida la diégesis a la propia memoria del narrador, como ocurre en *Guerras*, teniendo en este sentido presente el concepto prietista de novela histórica, metaliterariamente construida:

Para ganarse en algo la confianza de Matías fue extendiéndose Loaysa en algunas consideraciones sobre el *Corpus Hermeticum*, tales como la derivación pitagórica de las matemáticas y la música salidas el texto griego o la estimación de la «armonía de las esferas» y «la música celeste» que de tal corpus partieron para interesar a san Isidoro, Boecio o al más cercano *Vergel de música* de Martín de Tapia. Con la «armonía de las esferas» se fue Loaysa a sus años de colegial, pues ya en ellos circulaban las poesías de fray Luis de León, de las que ahora se decía que una buena copia estaba en manos del canónigo sevillano don Manuel Sarmiento de Mendoza, quien quizás las diera a luz [*Palmaverde*, 61].

En todo caso, Carmen Bobes afirma que «el pensamiento» que da unidad a las novelas de AP, independientemente de las causas que lo expliquen, es siempre el mismo: la lucha con el tiempo... El tema de la lucha con el tiempo, investido con anécdotas diversas, es muy frecuente en el género narrativo, y suele ir con otros más limitados: la relación de la vida con la literatura, del autor con la obra, o con categorías narrativas, como la visión, el foco, el tipo de narrador, etc. En su conjunto las unidades y categorías del relato se potencian con estas vinculaciones y se perfilan o incluso se crean recíprocamente [2007: 99-104].

La forma en que se trata y se vinculan entre sí la vida, la memoria, el personaje, el tiempo, el espacio, apoyan un estilo personal y establecen en cada escritor, en cada obra, unas relaciones que el narrador propone, textualmente o en forma pragmática, al construir la obra, y que acepta el lector en una especie de pacto narrativo que permite situar adecuadamente las referencias y comprender los contenidos. Se trata casi siempre de un pacto implícito que se va modulando a medida que avanza el texto, en su creación y en su recepción y que está relacionado con la idea de *fusión mítica* señalada:

Quise mirar la ciudad presintiendo que su dibujo se borraría, tal vez igual que había visto borrarse el dibujo de Troya, perdiéndose la belleza de Helena asomada a sus murallas. Las guerras continuaban destruyendo la humanidad, salvo para unos pocos que aumentaban sus intereses y esculpían sus nombres en las páginas de la vanidad. Creo que Agripa leyó mi pensamiento y por ello me explicó que el condestable de Borbón, el

Monsignor di Borbona que decían los italianos, había desechado el oro que prometía el papa si las tropas del virrey Launoy se retiraban. Pero también el condestable, con su amistad a Carlos V, estaba movido por el interesado odio a Francisco I, rey de Francia [Guerras, 211].

No de otra forma podríamos interpretar las anomalías que se producen al situar a un personaje histórico conviviendo con el propio autor, a pesar de que esto no escapa al afán innovador que supone la expresión de la conciencia individual.

Es cierto que muchos relatos están motivados por la preocupación que suscita en el autor el problema de las relaciones de la literatura con la vida (*Embajador*), de la ficción con la experiencia (*Guerras*), de la fantasía con la realidad (*Horacio*), y por la forma en que se concretan en las unidades narrativas: mito, personajes, cronotopo. El «pensamiento» que, bajo anécdotas diversas y en historias también diversas, presentan muchos relatos parte de una situación conflictiva en la que el narrador da cuenta de una distorsión, —lo que llamamos anomalía— que viven los personajes conscientes o inconscientemente, entre el mundo de lo real y el mundo de la ficción. Un ejemplo de esto podría ser la incógnita del desconocimiento de la muerte del autor de las *Odas* en *Horacio*, al no aparecer ninguna noticia sobre el óbito en la prensa diaria, o la amistad y su transcendencia en el tiempo en *Garcilaso*. Pensamos que es, o puede ser, una réplica de la misma situación conflictiva que vive el autor, sobre todo cuando la repite como un *leit motif* en todas sus obras. A veces esa situación anómala se reitera de alguna manera en la frecuencia y reiteración de los motivos, debido a que el mismo «pensamiento» favorece su elección y su articulación en la estructura de la trama. Entonces se constituye en el marco de referencias que permite entender el discurso, que de otro modo parecería absurdo. Esta es la razón por la que muchas de sus novelas se articulan en forma de citas.

En sus novelas históricas, AP construye un mundo ficcional autónomo que puede ser compartido por todas sus obras, y unos personajes que recorren el tiempo hacia el pasado y hacia el futuro, aunque el tiempo de la narración varía

sustancialmente, pues en unas es el presente invariable del monólogo interior dirigido en *Boscán*, mientras que en otras, como *Diógenes*, es el discurso en tercera persona, aunque con su foco en el protagonista como (*Palmaverde*). Los personajes están dotados de una libertad de movimiento sin límites por ese mundo de ficción, y una autonomía que les permite pasar de unos relatos a otros, y reconocerse y saludarse en tiempos y espacios alejados. Estas metalepsis hacen que la palabra y la vida estén ensambladas en un mismo plano, atravesado por una unión con dientes de sierra de un pasado y un presente que van de una a otra, sin límites claros. Tan pronto los personajes de ficción aparecen viviendo su vida en un mundo y contándola en un discurso autobiográfico presente, como el narrador se los tropieza en cualquier otro lugar o tiempo literario, al lado de universitarios contemporáneos como Manuel Alvar, Martí de Riquer, Luis Gil o Miguel Ángel Pérez Priego:

Camino de casa, abrazado al silencio de los recuerdos, me llegó la oculta voz de fray Bernardino señalándome la fugacidad de la naturaleza y la necesidad de buscar su interioridad que no pasa y acaso pudiera salvar la palabra enamorada de la vida. Decir amor y que ese amor tuviera un nombre que repitiera el incesante ir y quedarse de las aguas de un río vencedor del apagarse en el mar, tal como Garcilaso contenía en su palabra.

De pronto me sacudió la eventualidad del tiempo queriendo borrar con el precipitado fuego de las guerras el fuego interior de la palabra poética, a la que con frecuencia intentaba torcer para su servicio. Y con ello me llegó la injusticia de ese fuego bélico, ardiendo más en las superficiales realidades que en el cultivado valor huidizo del aplauso, y recordé a un gran humanista, catedrático de griego de la Complutense, el doctor Luis Gil, a quien tantos ignoraban por darse a lo efímero. Y recordé que otro gran y trabajador filólogo, de sutil prosa, el doctor Alvar, una vez me escribió que yo era hombre que despreciaba las codiciadas vanidades porque «tenía el escepticismo de un sabio griego [*Boscán*, 104].

Se trata de un narrador homodiegético, es decir, vive las historias que cuenta y narra desde el tiempo que se supone que es su vida y la de otros

personajes con los que se identifica, y además dispone de un tiempo que se pliega sobre sí mismo y le incita a saltar treinta o cuarenta años sin explicaciones textuales.

Por supuesto el lector acepta el pacto narrativo que trata así el tiempo y va de la mano de ese narrador por espacios, personajes e historias, sin dificultad, atravesando ámbitos y pasando con él de la palabra a la vida y de esta nuevamente a la palabra:

Si bien fray Patricio, como buen lector del pasado, le había referido cierta carta a Petrarca en la que éste evocaba a Pitágoras en su predicarle a los discípulos cinco años de silencio y averiguación antes de pronunciarse, Palmaverde no se hallaba nada predispuesto hacia esta doctrina de los cinco años que tal mal se avenía con su impaciencia. De modo que, empleando la sutileza para encubrir la realidad, logró sonsacarle Palmaverde al clérigo que había en Cataluña un hombre sabio y de vital humanidad, llamado Martí de Riquer, que podría darle noticia verdadera de aquello que buscaba y que era su pasado. Así que desde aquel momento en el que Palmaverde tuvo acertada noticia de Martí ocupó su pensamiento en ver el modo de encontrarlo, lo cual acaeció en una brillante jornada barcelonesa que se detallará cuando lo pida la regularidad cronológica de esta historia.

Porque ahora, persiguiendo nuestros personajes el rápido vuelo de las golondrinas, les llegaron a sus ojos las primeras sombras de la noche, con lo que Palmaverde montó diestramente en su cabalgadura para adelantarse en la recogida, mientras que Loaysa ordenaba y limpiaba un poco en el interior de la casa. Cosa que realizaba con escaso entusiasmo, pues su ánimo se resentía de la lucha con el criptograma, ya que este, si se seguía un desciframiento lógico, se exteriorizaba con una variedad polimétrica que bien estaba en la andadura del *Libro del Arcipreste de Hita*, mas no para el *Libro del tesoro* cuyas octavas, en lectura acorde, pedían la forma de tres rimas, ABAB:ACCA, tan preferidas por altos poetas como el marqués de Santillana o Juan de Mena, autores de los que había discurrido muy sabiamente un joven prócer llamado Miguel Pérez Priego, natural de Hita [*Palmaverde*, 99].

En ese tiempo arbitrario y en ese espacio sin límites, en el juego de identificación ocasional con los personajes, el narrador los evoca con tal fuerza que se presentan en persona, detenidos en el desenlace de sus novelas, y con la

edad en que se quedaron cuando terminó la fábula; otras veces son traídos como recuerdos... El tema de la detención del tiempo en los personajes es una constante en las novelas históricas de AP. El «pensamiento» general es que, en la lucha con el tiempo, los personajes conservan para siempre su tiempo literario inamovible una vez cerrada la fábula: frente al narrador, que se siente viejo, los personajes siguen igual. Esta es la razón por el que el propio autor se inserta en la narración construyendo así su *imago vitae*.

De este modo, se ponen en entredicho los límites ontológicos del autor y su modo de estar en las coordenadas del tiempo y del espacio. Las novelas históricas de AP diseñan un mundo por el que se mueven los mismos personajes con diferentes categorías ontológicas como hemos visto. Por una parte, seres sacados del mundo real, preferentemente del ámbito universitario, acompañados de entes ideales (abstracciones de la mujer o de la vida o de la muerte: Leticia, Ilitia, o la ninfa Calipso, libre del tiempo y de la muerte); conviviendo con personajes reales históricos (Petrarca y los poetas renacentistas) y con personajes de ficción como Palmaverde. Todos ellos orquestados por el discurso del narrador. De ahí que el mundo resultante sea un universo ontológicamente inestable con algunas similitudes con la novela posmoderna actual. En virtud de estas *metalepsis* es posible que personajes extradiegéticos, como hemos visto, intervengan en el plano diegético.

El autor crea un mundo en el que combina, funde, integra y manipula todo lo que le permite su propia creatividad y fantasía. La intensidad de los cambios y negaciones depende de la coherencia interna de una visión del mundo y del conocimiento, la filosofía subyacente a la anécdota y a la trama ordenada.

En las novelas históricas de AP los personajes que las pueblan conviven con personajes de novelas anteriores, de modo que la historia presente enlaza de vez en cuando con momentos del pasado ficcional como entramado de construcción biográfica. Esta construcción biográfica que ofrece la memoria en la vida humana es utilizada con una intencionalidad catártica que ayuda al autor y al lector a superar la lucha con el tiempo. Porque, aunque cada novela tiene independencia narrativa, forma parte del universo ficcional de AP que se

manifiesta en todas y cada una de ellas. Prueba de ello son las constantes metalepsis, en virtud de las cuales el narrador interviene en el plano diegético, o bien personajes de la vida real se mezclan y confunden con personajes históricos en un nuevo intento por parte del autor de formar parte de la deseada ucronía.

El personaje del profesor que inicia el relato de *Horacio* reconquista el tiempo ido y renace en la escritura de la memoria, donde la vida se proyecta para vencer el olvido que impone el tiempo. El método para alcanzar esa fusión con el tiempo lo expone muy claramente el narrador en *Guerras*:

¿En qué tiempo, si existiera la medida, escribo esto? Tal vez en un instante dormido en la memoria en el que yo no estoy, en el que carezco de posibilidad de expresarme y solo camina mi memoria, desprendida de mí... Un mundo que es la memoria, transformándose en cuanto ser vivo, y que yo percibía ya moviéndose en mi pequeño cofre salvado de las ruinas de Troya. La memoria no era, pues, la «parálisis del tiempo» sino su única y verdadera andadura [*Guerras*, 107].

El escritor se sitúa, con la memoria, en el umbral desde donde contempla al mismo tiempo pasado, presente y futuro; el tiempo arrastrará luego los espacios, las historias y los personajes que la vivan, en el tiempo ideal de fusión.

Consecuentemente con la asunción de su carácter hipertextual, la novela histórica de AP afronta el problema del anacronismo desde una perspectiva en la cual las fronteras entre pasado y presente se diluyen. Para Pilar Lozano, la novela histórica resultante es una metanarración, formada por microrrelatos que no realizan una marcha ascendente sino discontinua, sincrónica, llena de direcciones múltiples, que reproducen resultados inesperados, parciales y dispersos, como ocurre con la estructura narrativa y temporal de la novela posmoderna [2002: 162]. Pero además la historia no será recuperada más que como texto y, en tanto que texto, será una narración susceptible de ser reinterpretada y reinventada. El discurso del tiempo hace que la confusión entre pasado y futuro aboque a un discurso totalizador. El eclecticismo es el rasgo predominante de la novela e implica un cambio en la conciencia del tiempo, que parece ser absorbido por el espacio simbólico.

Es un tipo de narrativa histórica que olvida la secuencialidad lineal, al desplegar simultáneamente dos líneas de desarrollo narrativo aparentemente excluyentes, si el lector no tuviera en cuenta el significado que AP ha dado al mito, y que percibimos también al doblar hacia atrás la secuencia, creando un bucle, de suerte que el mismo acontecimiento resulta al propio tiempo antecedente y consecuente de otro acontecimiento, con lo cual se produce la ruptura absoluta de la estructura lineal lógica y temporal y ontológica de los personajes, tal como señala Jesús Ponce:

El personaje de Melanio con el que concluye la novela de *El Embajador* aparece ligado de manera íntima con el protagonista de *Una y todas las guerras* y con el de *La sombra de Horacio*, lo que suscita la dificultad de su adscripción temporal y que según Guadalupe Arbona obedece a los dictados renacentistas de una práctica doble y afin: la del diálogo y la epístola renacentista [Ponce Cárdenas, 2005: 284].

En la novela histórica de fusión mítica el pasado y el futuro se han anulado, transformados en un eterno presente lleno de misteriosos resortes que dan paso a la pacífica e inexorable confusión de los siglos. A lo largo de su trayectoria, y con las solas reservas de su posición contraria a los realismos de vocación social, AP asimila las aportaciones técnicas y estilísticas de la novela experimental —*Secretum*—, pero también asume plenamente la propia tradición narrativa, desde los maestros de la literatura hispanoamericana hasta los españoles, especialmente Cervantes y Galdós...

Hay en todas sus novelas, las de sesgo más tradicional o experimental, una búsqueda de la identidad que se realiza a través de la conciencia de su propio tiempo. El tiempo se presenta como algo interior, vivenciado. Este tiempo interno fluctúa libremente entre pasado y presente por medio de una memoria impresionista regida por la libre asociación de ideas que desmiente el principio de un tiempo lineal, ordenado racional y causalmente.

El componente biográfico en las novelas hace que la memoria sea la que va uniendo los acontecimientos, la que permite trazar un mapa, un itinerario personal, sobre el caos aparente de la vida. Por otro lado la distinción entre dos niveles temporales en el texto narrativo, atendiendo a la ordenación lógico-cronológica de los hechos y su alteración en el discurso han sido asumidas por la teoría literaria moderna. Al tratar de la configuración del tiempo en el relato de ficción, Ricoeur resalta su posibilidad de desdoblarse en enunciado y enunciación merced a los cuales los rasgos de ficción del tiempo adquieren un relieve diferente, debido al desplazamiento de la atención del enunciado narrativo hacia la enunciación biográfica. Esta se convierte en el discurso del narrador, mientras que el enunciado integra el discurso del personaje, por todo lo cual la noción de voz narrativa conlleva para el teórico francés connotaciones temporales.

Apunta también Carmen Bobes [2007] que «la categoría de duración no tiene nada que ver con la sucesión real de la sucesividad del tiempo», y no puede medirse —siguiendo a Genette—, en términos de la relación compartida entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso... La presencia del tiempo subjetivo es independiente de toda relación entre los diferentes niveles textuales. Se trata, por lo tanto, del intento literario de reflejar la subjetividad del tiempo tal como podemos experimentarla en la vida real, y no de un efecto producido por el juego de alargamiento o condensación entre dos niveles intratextuales. La idea de duración como expresión del tiempo subjetivo en la narración introducida por Carmen Bobes en su sistema analítico, tiene una base filosófica cuyos fundamentos expone Bergson cuando ensaya sobre la multiplicidad de los estados de conciencia: la de los objetos materiales, que forman un número inmediatamente, y la de los hechos de conciencia, que no sabrían tomar el aspecto de un número sin intermedio de alguna representación simbólica, en la que interviene necesariamente el espacio. La idea del tiempo subjetivo y la inclusión de técnicas relativas al punto de vista narrativo explican la inseparabilidad de ambas categorías a la hora de expresar y explicar la temporalidad.

En opinión de Ricoeur, el tiempo humano de la narración resulta del entrecruzamiento entre la historia y la ficción. En el proceso de refiguración del tiempo que produce la mimesis III, el momento casi histórico de la ficción y el momento casi ficticio de la historia se invaden recíprocamente, dando lugar a un tiempo humano en el que se conjugan la representación del pasado por la historia y las variaciones imaginativas de la ficción [279]. Para Ricoeur, tanto relato de ficción como relato histórico tienen la misma identidad narrativa. Se trata, en principio, de dos formas diferentes de una misma exigencia de verdad, y ambas ponen en juego el carácter temporal de la experiencia humana. El mundo desplegado por toda la obra narrativa es siempre un mundo temporal, el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo: entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. En última instancia, la diferencia entre narración histórica y narración ficcional pertenece a la fase final de la mimesis narrativa, la que Ricoeur denomina mimesis III y radica en la operación de lectura. El lector es su clave.

Frente a la concepción del tiempo como totalidad, el relato ofrece la experiencia de la totalización resultante de una mediación narrativa que recorre el pasado, establece el presente como iniciativa y crea un horizonte de espera, relacionándose ambos por medio de la memoria. Sin embargo, la consideración de la noción de narratividad en un sentido amplio que abarque el sentido semiótico narrativo, permite distinguir entre lo narrado y lo narrable, y atribuir a este último concepto la responsabilidad de operar la mediación entre el horizonte de espera, la tradición y la fuerza del presente.

Por consiguiente, la identidad narrativa puede ser una de las claves que expliquen la consolidación del género narrativo en nuestra cultura. Su consideración, además establece un nexo de unión entre el tiempo externo de la realidad y la manera subjetiva en que el hombre experimenta su temporalidad, como hemos observado en las novelas de AP:

Han pasado los años, la suma de años que constituyen los siglos, y posiblemente mi única realidad sea ese juego con el tiempo, y la aspiración de dominarlo, que un día me señaló Valerio Mesala, un hombre que, distintamente de mí, carente de nombre, es alguien registrable... [*Guerras*, 103].

23. HACIA UNA CONCLUSIÓN

En resumen, AP estructura el tiempo en torno a dos ejes: la distancia temporal entre el narrador y los sucesos que narra, y el orden de presentación que de ellos hace el narrador desde su memoria.

Hemos visto cómo las técnicas narrativas que afectan al cuerpo del relato (prolepsis, analepsis, supresión de la temporalidad lógica) revelan que en el imaginario del autor las estructuras temporales se corresponden, por una parte, con la concepción ucrónica de la literatura; y, por otra, con el progreso con el que va marcando sus diversas novelas en cuanto etapas de su propio vivir. Estas estructuras se sintetizan en tres fases: pasado recreado (historia), memoria presente e imagen ejemplar para el futuro.

La configuración cronotópica hace imprescindible analizar el tiempo en relación con los espacios históricos visitados, y viceversa. Es evidente que el estudio de las distintas imágenes conlleva necesariamente el de los espacios como reveladores del tiempo histórico. Por otro lado, la metaliteratura nos orienta hacia su propio tiempo, ya que al asumir la tradición y su propia obra como parte de esa tradición, está aportando un dinamismo intrínseco en cada novela, gracias al cual, las imágenes evocadas y las citas alegadas se asocian en el tiempo presente del narrador, que hace de la memoria el presente discursivo.

El tiempo metaliterariamente descrito dentro de la narrativa de AP pudiera interpretarse, teniendo en cuenta la asimilación del mito y su significado en la evolución literaria del autor, como un cuerpo central que aúna el tiempo vivencial, biográfico del autor unido al significado mítico que adquiere en su escritura, vertebrado este último por la presencia constante de temas y personajes

de la tradición literaria. Es precisamente en este contexto donde adquieren un sentido pleno las citas de los distintos autores que aparecen en sus novelas: mitos homéricos y renacentistas que constituyen el núcleo significativo del tiempo discursivo. Y sujetos ambos a la trama argumental de la novela y a las convenciones genéricas de la estética literaria del momento, la novela histórica de la posmodernidad.

Así entendido, el tiempo simbólico resulta ajeno al concepto aristotélico. Es el suyo un tiempo construido a la sombra de la fusión mítica señalada, del que en ocasiones podemos percibir —como ya anoté— las constantes transgresiones que el autor hace del orden cronológico al desplazarse desde la época histórica descrita hasta los modos y costumbres de la actualidad.

El paralelismo entre vida y literatura, simbolizada la más de las veces en la fusión que se establece entre un personaje mítico y el personaje del profesor, tras el que se esconde el autor, tiene una vida dilatada en la narrativa. Es el procedimiento más común en sus novelas para ocultar en anécdotas ajenas la propia biografía que emana de la fusión mítica.

Así es que, detrás del universo ficcional y sus hitos constituyentes, se esconde la epopeya odiseica, ya que las obra enuncia, metafórica o simbólicamente, las mismas preocupaciones, las mismas angustias que atenazan al hombre en su devenir histórico, desde *Secretum* hasta *Cartas*:

Ahora, próxima mi jubilación a los setenta años, nada recuerdo que camine desatado de mi pasado o bien que no busque trasladarlo voluntariamente a él para mejor asegurarlo. Incluso creo que el bueno de Melanio me acompaña, como otra sombra, por las calles de la ciudad y penetra conmigo en el aula para protegerme de inopias o recordarme con la oda recién citada que el propio Horacio era proclive a sentir la melancolía cuando pensaba en la muerte. Con lo cual también acudía a mí la inconsolable tristeza, y recordaba que todos aquellos maestros que formaban mi tribunal de oposición a cátedra habían ya muerto y no podrían consultarles o gozar de sus comentarios. Tenía que lamentar que mi apego a la realidad me impidiera creer y fundirme con Horacio y otros poetas que escaparon de la tierra metamorfoseados en aves cantoras o blancos cisnes.

Pero en aquel primer tiempo de nuestra estancia en Atenas éramos tan jóvenes que pensar en la muerte nos servía para permitir que nos tentara la melancolía e incluso la probáramos buscando el sabor de la novedad. Creíamos en la palabra poética con una fe que luego le permitiría a Horacio afirmarle a Mecenas, hijo de reyes antiguos, la sucesión del deportista, el labrador, el soldado... en tanto que eslabones de una profesión de vida que era superada por el vate lírico [*Horacio*, 38].

El tiempo se presenta en el relato como una realidad múltiple —tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado— y estratificada, siendo el narrador y su conciencia la única fuente del tiempo. El tiempo de la conciencia es sentido a través de una serie de constantes temáticas nucleares en toda su creación: amor, muerte, eternidad.

La verosimilitud a la que se refiere Aristóteles en la *Poética* como criterio que ha de presidir el ensamblaje de los componentes de la fábula, y por tanto sujeta a las convenciones del género literario y a las anomalías que se derivan en el momento actual con respecto a la inserción de la fábula en novela histórica. Pero tan ajena al *órganon* aristotélico resultan las novelas históricas de AP, que la *fusión mítica* es una máquina del tiempo cuyo motor no precisa ser engrasado por la verosimilitud o por la superficial coherencia cronologista del racionalismo, tal como afirma Gaspar Garrote [2005: 251-252], en relación con *Boscán*, donde las fechas que enmarcan el relato son lógica y aristotélicamente incompatibles con la linealidad temporal al saltar en diez páginas de relato lineal de 1541 a 1540.

Además, un motivo redundante en la narrativa de fusión de AP es el mes de septiembre: así en la correspondencia astrológica que provocó la alegría de Palmaverde, «pues él había nacido en los límites de virgo y libra», que coincidirá con la fecha en la que Boscán, tras su enfermedad, alcanzará «este septiembre», donde su río fue a dar en el mar. El dato depara una feliz coincidencia con el *leit motif*, tan reiterado por AP en sus novelas, al que no es ajeno la coincidencia con la fecha de nacimiento del propio autor.

Respecto a la orientación general del relato, no cabe duda de que, a pesar de las constantes anomalías de la novelística posmoderna respecto de las unidades

narrativas, las obras de AP son relatos volcados enteramente sobre el pasado en alternancia con el presente. Esta doble opción caracteriza los relatos autobiográficos. En ellos el sujeto de la enunciación valora su propio pasado, un pasado recuperado a través de la memoria selectiva desde un presente. Este desdoblamiento temporal encuentra su plasmación discursiva en la alternancia de formas verbales pretéritas y presentes (tiempo cero).

El narrador tiene el depósito del tiempo en la memoria, en su doble carácter de cita y rememoración. El narrador es la memoria y la memoria es el narrador, ambos con un tiempo vivido o recordado donde sitúan la acción del relato con sus motivos, su orden y los sujetos, los personajes; el tiempo literario, el de la historia y el tiempo vivido, el del narrador que crea el mundo de ficción.

En ese tiempo arbitrario y en ese espacio sin límites, en el juego de identificación ocasional con los personajes, el narrador los evoca con tal fuerza que se presentan en persona, detenidos en el desenlace de sus novelas, y con la edad en que se quedaron cuando terminó la fábula; otras veces son traídos como recuerdos... El tema de la detención del tiempo en los personajes es una constante en AP. El «pensamiento» general es que, en la lucha con el tiempo, los personajes conservan para siempre su tiempo literario inamovible una vez cerrada la fábula: frente al narrador, que se siente viejo, los personajes siguen igual. Esta es la razón por el que el propio autor se inserta en la narración a manera de *imago vitae*.

La posibilidad que ofrece la memoria en la vida humana es utilizada con una intencionalidad catártica que ayuda al autor y al lector a superar la lucha con el tiempo. Aunque cada novela tiene independencia narrativa forma parte de el universo ficcional de AP que se manifiesta en todas y cada una de ellas. Prueba de ello son las constantes *metalepsis*, en virtud de ella el narrador interviene en el plano diegético o personajes de la vida real se mezclan y confunden con personajes históricos en un nuevo intento por parte del autor de formar parte de la deseada ucronía:

Imagino la verdadera vida a modo de un inmenso prado, sin las grietas del voraz tiempo, en el que Virgilio comprendiera que Eneas y yo camináramos juntos al igual que ahora él

y yo compartíamos el común espacio con nuestras palabras [...]. Exactamente igual que un lejano personaje en el tiempo llega a un poeta o a un lector y este se desplaza al personaje y lo comprende en su universo, estableciéndose un recíproco desplazamiento que constituye la esencia transformadora de la vida [Guerras, 94].

Por ejemplo, el personaje del profesor que inicia el relato de *Horacio* reconquista el tiempo ido y renace en la escritura de la memoria, donde la vida se proyecta para vencer el olvido que tiende el tiempo. El método para alcanzar esa fusión con el tiempo lo expone así el narrador:

¿En qué tiempo, si existiera la medida, escribo esto? Tal vez en un instante dormido en la memoria en el que yo no estoy, en el que carezco de posibilidad de expresarme y solo camina mi memoria, desprendida de mí... Un mundo que es la memoria, transformándose en cuanto ser vivo, y que yo percibía ya moviéndose en mi pequeño cofre salvado de las ruinas de Troya. La memoria no era, pues, «la parálisis del tiempo» sino su única y verdadera andadura.

El escritor se sitúa, con la memoria, en el umbral desde donde ve pasado, presente y futuro; el tiempo arrastrará luego los espacios, las historias y los personajes que la vivan, para alcanzar esa literatura de fusión.

En consecuencia con la asunción de su carácter hipertextual, la novela histórica de AP afronta el problema del anacronismo desde una perspectiva en la cual las fronteras entre pasado y presente se diluyen.

Es un tipo de narrativa histórica que olvida la secuencialidad lineal al realizar al mismo tiempo dos líneas de desarrollo narrativo aparentemente excluyentes, si el lector no tuviera en cuenta el significado que AP da a lo mítico y que también percibimos al doblar hacia atrás la secuencia, creando un bucle, de forma que el mismo acontecimiento resulta al mismo tiempo antecedente y consecuente de otro acontecimiento, con el que se produce la ruptura absoluta de la estructura lineal lógica, temporal y ontológica de los personajes.

En la novela histórica de fusión mítica el pasado y el futuro se han anulado, convertidos en un eterno presente lleno de misteriosos resortes que dan paso a la pacífica e inexorable confusión de los tiempos.

Este sendero que busca la identidad en la palabra se realiza a través de la conciencia de su propio tiempo. El tiempo se presenta como algo interior, vivencial. Este tiempo interno fluctúa libremente entre pasado y presente por medio de una memoria impresionista regida por la libre asociación de ideas que desmiente el principio de un tiempo lineal, ordenado racionalmente y casual:

Porque «tenía el escepticismo de un sabio griego». Lo que no era muy cierto, sino elogio de amigo, porque lo que vivía en mí era el aspirado habitarme en la dorada medianía que me había adoctrinado entre las ambiciones cortesanas mi buen fray Bernardino [*Boscán*, 104].

Es la memoria la que une los acontecimientos, la que permite trazar un mapa, un itinerario personal, sobre el caos aparente de la vida. La idea del tiempo subjetivo y la inclusión de técnicas relativas al punto de vista narrativo explica la inseparabilidad de ambas categorías a la hora de expresar y explicar la temporalidad, y siempre vinculados al concepto platónico del amor:

Sé que voy acabándome, y lo sé en esta mi actualidad envejecida, herida por la edad, desde la que estuve recogiendo a trechos, *fragmenta*, un pasado en el que jugué a sostenerme en un presente que me recepcionara y que se llamó Carla. Fue como si, queriendo vencer la memoria, le hubiera creado al tiempo un centro inamovible: mi convivir en Roma con Carla, de donde podría narrar el pasado sin temor a hacerme suyo. Y ahora mido, con la vencedora memoria riéndose de mí, que estoy adelantando mis pasos para ser ineludible pasado.

Quizás me anime pensar que entre todos los seres asentados en las páginas de la historia, intenté darles posesión de la palabra a unos pocos desconocidos. Que entre los nombres de Agamenon, Augusto, Marco Antonio, el condestable de Borbón, Robespierre, María Antonieta o Hitler, testimonié que también habitaron la vida el veterano Quinto

Ayeio Rufino, Doppet, Tatiana o el humilde pastor del Ida que murió defendiendo su rebaño, y del que ni siquiera acerté a saber su nombre [*Guerras*, 395].

TERCERA PARTE

LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE:
EL AUTOR Y SUS MÁSCARAS

24. EL PERSONAJE MÍTICO

En su reseña de *Horacio*, escribe Luis Alberto de Cuenca:

Prieto acuñó en sus muchos ensayos universitarios un concepto, el de «fusión mítica» que sirve a quien lo usa para adueñarse de un personaje, histórico o no, del pasado y «representarlo» de forma tan real que se diría vivo otra vez por obra y magia de quien puede y quiere fundirse míticamente con él a través de conocimiento (eso que ahora escasea tanto en el mercado [Cuenca, 2009]).

En su *Ensayo semiológico*, AP señala que «no se trata de acomodar un argumento mítico o una historia levantada en leyenda, sino de caminar y ser camino en una fusión donde dos palabras distintas se unen en un tiempo nuevo, libre de ataduras concretas mediatocen con una cronología. Consiste entonces en dar nueva vida en una sociedad diferente y en un tiempo distinto al significado profundo y humanístico de un mito con toda su trayectoria y lección atemporal permanente.

Por esta razón, la novela histórica de AP acusa una fuerte tendencia a emplear la primera persona, autobiográfica, con personajes que evocan o recrean episodios del pasado bajo una especial complicidad que traza el autor sobre ellos. Para AP, estos personajes son los transmisores de su palabra, cuya función es servir de canal capaz para trasvasar lo ya dado, la cultura humanista, y ofrecerlo a un lector, como intérprete de dicha cultura. Su discurso personal va cediendo ante el de esas criaturas hasta crearse él mismo ente de ficción, prestando a su propia

escritura los conocimientos encerrados en los libros y en su memoria lectora dentro del más puro espíritu renacentista.

En la teoría literaria del siglo XX, el personaje aparece como expresión de los conflictos internos característicos del ser humano, de una época, o reflejo del mundo del autor. Es, pues, el eje dinamizador sobre el que gira todo el desarrollo de la acción, y es en este ámbito donde se pone de manifiesto sus cualidades constitutivas, esto es, su carácter. El carácter pone de relieve la dimensión ética del personaje [Garrido Domínguez, 1999: 71].

Lo peculiar en AP es que, al utilizar la primera persona, hace coincidir la voz narrativa y el punto de vista, de suerte que conocemos a los personajes según una perspectiva unificadora que había definido el propio autor al hablar del personaje novelesco:

Comienzo, pues, por indicar que, cercano al *Luigi Russo de Personaggi dei Promessi Sposi*, no creo que, en principio, existan personajes sino estados de ánimo de un autor que en su ansia de salir fuera, existir, toman figura de cuerpo humano. El personaje es así la corporeización de un estado de ánimo, por lo que el mencionado Russo señalaba que «un'opera d'arte non ha protagonista se non in un senso tutto metaforico [...], si potrebbe dire che unico e solo protagonista è sempre il sentimento dello scrittore». Esta apreciación se confirma si recordamos que personaje es un término derivado de persona, el *personam* latino que significaba máscara de actor. De modo que hay una estrecha relación entre persona y personaje. Hasta el punto que podríamos decir que el personaje es donde se proyecta o enmascara la persona en cuanto que desea o necesita existir, estar fuera de sí en obra literaria y mediante el discurso narrativo [Prieto, 1990: 78].

La caracterización del personaje, conforme a la concepción aristotélica de *mimesis*, viene definida por sus actos. Esta se realiza de forma gradual, y no se consume hasta que el escritor pone punto final teniendo en cuenta las cualidades, atributos y conductas. No ocurre así con los personajes que pueblan las historias de AP. Para nuestro escritor, el personaje está concebido como un cauce donde verter los distintos estados de ánimo, siempre en el marco de una unidad de conciencia creadora. Son estados de ánimo que habitan la memoria, y, como si

estuvieran incorporados a lo normal cotidiano, actúan y se crean para expresar su realidad vivencial que quedará plasmada en la escritura:

Me sentía, casi con exclusividad, un mero residente de la memoria a quien esta tenía cogido por un frágil hilo pronto a quebrarse. La memoria, en su amplitud, era por un lado un complejo escenario en el que se representaba, y por otro, más activo, era el espacio en el que guardaba hechos y personas vividos que, a su capricho, convertía en personajes que representaban en su escenario. Los personajes, análogamente a como sucedía en el complemento de los sueños, unas veces portaban la carátula de la comedia y otras la máscara trágica. De este modo, en su teatralidad, la memoria transformaba en personajes a quienes habíamos conocido o compartían nuestras vidas. Y nos dejaba, claro está, una parte creadora: porque el personaje emanado de la memoria tenía la modificación sufrida por nuestro tiempo transcurrido y porque sobre la frase o párrafo que el personaje nos repetía, nosotros podíamos establecer con él un diálogo en el que decíamos lo que en el pasado no pronunciábamos por temor, o sencillamente, porque se nos fue el tiempo [Guerras, 287-288].

En su *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, afirma AP que «todo hombre, todo escritor, es una profunda unidad que solo podemos seccionar por economía didáctica. Su escritura resulta una metonimia del mundo interior» [. Idea, por otra parte, que ya había tenido eco en los diversos análisis de obras de otros autores:

La obra de un escritor auténtico es, en esencia, su propia vida ofrecida a unos lectores a través de una imaginación o facultad creadora que lo sitúa en distintos personajes y ambientes y cuya personalidad le permite interpretar, en cierto modo deformar en su pensamiento aquello que le es dado como realidad. Su obra es, bajo este sentido, como un intento de ofrecer fuera de sí no ya lo que es él, sino lo que de algún modo aspiraría a ser o su pensamiento cree que debería ser la realidad. Esta parcialidad autobiográfica, a su vez condicionada por el momento histórico en que vive, se halla de una forma constante, prestándole un sustrato unitario, en la obra del dramaturgo, novelista o poeta [Prieto, 1959: 67].

Años más tarde reaparecerá esta misma idea en el prólogo a su edición de *El Buscón*:

Conviene no olvidar que todo buen novelista no solo se halla vitalmente en el registro de pequeños detalles biográficos, sino también, y de un modo más creador, en aquellos seres y situaciones a los que se desplaza imaginativamente como medio de experimentar vidas y situaciones que no puede cumplir realmente. Y esto también es parte de su biografía más íntima, de aquello que ama o recusa en su desplazamiento imaginativo [Prieto, 1966: xiv].

La literatura de fusión explica el proceso de creación y construcción del personaje, con la técnica del relato especular, a partir del cual los personajes de una novela se construyen en otras —fray Patricio, Melanio— y se instalan en ellas para conectar el universo del autor mediante coincidencias temáticas y formales que remiten a la proyección de la propia historia aprendida y sentida:

—Así —aprobó fray Patricio— que os complació mucho el encuentro con Riquer, tal como os predije.

—Ciertamente. Porque es hombre que a su mucho saber une muy noble compostura y agradable humor...

—Cosas —interrumpió el clérigo— que nos van arrebatando los tiempos con su malquerencia. Pues si ciertamente andamos ahora algo mejor que en el tiempo de Felipe III, época entre tonta y depravada, nada es comparable a mis buenos días sirviendo a mi señor don Diego Hurtado de Mendoza y teniendo la amistad en su escondido cronista.

Quedó algo sumido en la inopia Palmaverde, pasándole a los ojos, y advertida la circunstancia por fray Patricio le aclaró:

—Porque sabréis que, escondido a los fatuos halagos, tuvo mi señor don Diego un honesto cronista que se empeñó en historiarlo abandonando otros quehaceres académicos mejor remunerados. Es hecho poco averiguado, porque el tal amigo y cronista, del que tuve su última noticia estando en Lovaina, tiene ordenado que su texto, titulado *El embajador*, no salga a la luz hasta pasados muchos años, con lo que se demorará igualmente cualquier noticia de mí. Y si tal decisión de permanecer inédito me hiere un tantico en mi vanidad, pues a todos nos place ser reconocidos en vida, también me halaga

saber que son páginas que al fin darán alguna cuenta de mí, que esto tiene de bueno arrimarse a tan excelente caballero [*Palmaverde*, 114-115].

De esta forma, guiado por el efecto de la aplicación consciente de unas convenciones y aprovechando las posibilidades que la narración ofrece, el autor, a fin de establecer las categorías del relato, transporta por su mundo ficcional a sus personajes como en la cita anterior, donde fray Patricio, que había transitado por las páginas de *Embajador*, lo traslada de una novela a otra para crear un territorio en el que siempre se interfiere la realidad y la ficción, haciendo más eficaces sus posibilidades para fundir lo vivido y lo aprendido en la tradición. Experimenta así AP con una suerte de espejo imaginario en el que se va proyectando las distintas peripecias de los seres que caminan guiados por una intertextualidad continuada que siempre remiten a las constelaciones temáticas del propio autor y, dentro de ella, a sus diversas máscaras. Los personajes trasladados de unas novelas a otras, en ocasiones distantes del mismo enunciado, actúan como factores de cohesión y economía del texto, facilitando no solo la organización del contenido, sino coadyuvando también a la creación de una memoria discursiva que coopera en la comprensión del tiempo histórico y biográfico del autor.

En *Oficio* inventa el autor un personaje sobre el que gira la transmutación de persona a personaje. Protasio, el protagonista, oficinista y lector de los obituarios y listados de los servicios funerarios que aparecen en la prensa, descubre en la referencia a «un varón sin identificar» dónde llevar a cabo dicha transmutación de persona en personaje, para así evitar caer en el olvido. En ella nos quedan esbozados a través de su protagonista unos perfiles claramente definitorios de la construcción del mismo como ilustrativos de sus convicciones sobre el proceso de creación siempre dentro del ámbito metaliterario:

No le parecía a Protasio que su aspiración a imaginarse personaje pudiera tacharse de extravagante o extraversión, sino de algo profundamente humano. Precisamente este sábado, aburrido de ver televisión, leyó un libro de E.R. Curtius en el que, tratando de Miguel de Unamuno, se precisaba que «el más arraigado instinto de la naturaleza humana es el mantener su ser y eternizarlo». Lo cual, relacionó Protasio, venía a coincidir con la

afirmación unamuniana de que el «el único modo de vivir es el ansia de sobrevivir» que reside en el poeta. [...]

Dudaba Protasio que tal ejemplo le sirviera como consuelo y más bien quería defenderse de su propio pasado, en el que había sido elegíaco personaje, en un pueblecito llamado Balerna y luego anómalo resucitado en la esterilidad del desierto almeriense, y otro año condenado a morir en una plaza pública del futuro, Y más y más veces personaje de sí mismo.

Como se observa, la referencia a los personajes de otras obras, *Pisadas*, *Ilitia*, *Lázaro* y *Secretum*, abre una línea integradora en su obra, ya patente en anteriores novelas.

Más adelante, recordando cómo Shakespeare había llenado «su persona de hipotéticas y sentimentales características biográficas», Protasio recordaba vivos a personajes shakespearianos como el rey Lear, rigiendo la más grande tragedia de la traición sin apelar a lo sobrenatural, o la rebelión frente a la concupiscencia de Hamlet, o el manejo de Lady Macbeth por los estratos ultraterrenales. ¿Por qué personajes distribuyó Shakespeare su persona para no ser jamás un «varón sin identificar»? ¿Acaso amó una vez a Julieta o a Desdémona y las cedió a la vida siempre que uno las oye recitar o las anima con la lectura de sus palabras? [*Oficio*, 11-12].

Así pues, la similitud de lo expresado por el protagonista y el concepto de escritura en AP irán llenando las páginas del libro incluso con un discurso en el que la voz del personaje bien podría ser la del autor que «se animó ante la fortuna de un personaje al poder ir mudándose según la interpretación de los lectores que lo recogieran, quienes les prestaban un fragmento de su tiempo para alcanzar una fusión de vida con el lector. E incluso ganar la posibilidad de que un personaje pudiera generar, crear otros personajes a la manera en la cual él fue creado» [44].

No es casual que en este juego el propio AP caracterizado en algún personaje con el que comparte algunas señas de identidad (Junípero, Melanio...) establezca un diálogo con otros personajes en distintas novelas. Mas a diferencia de los seres que habitan el universo de Galdós, los personajes de AP no siguen

haciéndose en las sucesivas novelas, aunque aparezcan en ellas. Quiero decir que no evolucionan, lo que creemos que tiene mucho que ver con su noción del personaje como la expresión de «un estado de ánimo corporizado»; noción que iría paralela a la noción de vida como libro abierto, como historia viva en sus límites y en su verdad. Por eso pensamos que sus personajes acabarán cuando acabe su palabra. Si bien la memoria, como hemos visto, se convierte en el espacio ideal donde todos conviven, porque «nadie puede decir de otro sin decir de uno mismo»; por ello el innominado protagonista de *Guerras* se encamina a Roma con «Agripa y con un su amigo, que se empeñaría en ser cronista — dejando su trabajo de catedrático— y escribiría *El Embajador*» [165].

El desdoblamiento que AP experimenta con sus personajes es la base para la comprensión de su concepto de novela histórica. Pues lo que el autor quiso expresarnos coincide, en ocasiones, con lo que como crítico literario afirmó. Así, por caso, al referirse al género de su novela *Secretum*:

En mi *Secretum* no me interesó lo más mínimo lo que sería una vida futura en la que no existiera la muerte, sino lo hermosa que era una vida, un amor, que podía fijarse en palabra contra la destrucción del olvido. Es posible que *Secretum* pueda parecer, y sea, algo intelectual, no lo sé, pero yo la recuerdo como unas páginas donde, con la ayuda de Petrarca, proyecté un estado de ánimo que aún me sostiene, pese a existirlo en una variedad de personajes que respondían a una misma persona.

Diré entonces, para finalizar, que el acercamiento a un autor o a un personaje mítico no supone la realización de lo que se llama novela histórica, y bastaría, para confirmarlo, ampliar, aunque sea en la parcela lírica, lo que apunté atrás de Leopardi fusionándose con Safo a través de las *Heroidas* de Ovidio, según expuse en un capítulo de mi *Ensayo semiológico* [Prieto 1990: 81].

Establece así AP la simbiosis personaje-autor que marcará toda su narrativa de ambiente histórico.

La historia es, pues, un amplio horizonte donde habitan los personajes que pertenecen al acervo cultural, desde el primer autor que les dio vida hasta el novelista, intermediario entre aquel y los personajes. Mediante distintos

procedimientos los personajes se funden con el autor, son su proyección, pues del mismo modo que inserta un pasado de ficción en su presente real, también enuncian la trayectoria del autor, su realidad como un hecho literario y cotidiano. Es una idea recurrente que constituye una de las claves de la poética del autor y que se halla tanto en sus páginas de creación como en sus ensayos críticos: «Porque tal vez la mejor literatura no fuera otra cosa que transformar un hecho real biográfico en uno ficticio, imaginado mundo verosímil en el que los personajes corporeizaban los estados de ánimo del autor» [*Lluvia*, 45-46].

Por ello, el autor distingue en sus novelas a personajes de carácter histórico como Hurtado de Mendoza, Garcilaso o Boscán, de los imaginarios — Junípero, fray Patricio, Berta— (que confían, como él, en las posibilidades de la palabra). Y en el mismo nivel habitan personajes extraídos de su mundo referencial, de suerte que los apuntes biográficos no aparecen como datos propios sino que son cedidos a los personajes de las novelas. Por ejemplo, el narrador de *Carta* rememora las tertulias mantenidas en el viejo café de la calle Marqués de Urquijo, lugar donde el autor tenía una tertulia. Es la misma línea de recuperación y de deseo de salvar la propia existencia y la existencia de las personas con las que convive y ama gracias a la palabra en la que se funden aportando datos de su propia historia:

Esta mañana, al poco de levantarme, me encaminé hacia nuestro viejo café en Marqués de Urquijo. Sí, hacia donde en una extraña ocasión nos comunicaste que ayer, 27 de noviembre, fiel a los pasos de su maestro y amigo, murió Quinto Horacio Flaco. «*O tempora!, O mores*», exclamé entonces recordando a Cicerón, porque me hería la indiferencia de la gente ante esa muerte. Hoy sería distinto. Pero puede que ese recuerdo me llevara a una ingenua vanidad que tontamente me alegró. Mi memoria asoció que en el barrio Palatino fue levantado del suelo por su padre el que sería emperador Augusto el día nueve de las calendas de octubre. Rápidamente traduje que ahora fecharíamos 23 de septiembre. ¿Te das cuenta? Augusto y yo habíamos nacido el mismo mes y día. El año ¿Qué importaba? Lo esencial era nacer, ser recogidos del suelo por un padre que así nos reconocía legítimos. Me ilusionó y envaneció que Augusto y yo hubiéramos coincidido en ser reconocidos paternalmente de la tierra en una común fecha [*Carta*, 25-26].

A partir de la similitud biográfica entre personaje y narrador, el mundo de ficción se vuelve más autónomo, al establecer estas relaciones internas, y se hace más personal al señalar caminos de vuelta hacia atrás e incluso al enlazar con los mitos, los motivos y las aventuras de un cronotopo clásico que se acerca por los gustos del autor y por la memoria de los protagonistas o del narrador, como en la cita anterior, para afirmar un yo diseminado, representación de una personalidad creadora y múltiple. Así, apoyándose en la noción de memoria como lugar donde nacen los hechos, la novela va perfilando a los personajes con relación a otros personajes que evoca, con los que dialogan, próximos al autor, o históricos. De estos aprovecha los valores sémicos que aportaron en otros relatos en tanto expresión de la forma y modos de ser y de actuar.

En este universo, las citas y fechas adquieren un valor especial, como hemos visto. En este desplazamiento, el discurso es pronunciado por el personaje en solitario, aunque se dirige implícitamente a alguien. Convierte al locutor en centro de orientación del relato, lo que equivale a establecer un diálogo consigo mismo y, a veces con un interlocutor real o ficticio. Monólogo que creemos encierra un intento formal de contener la voz del autor con un lector, como si de un diálogo renacentista se tratara.

Lo esencial para caracterizarlos es el diálogo que mantienen, en tanto que representación o escenificación de un acto de vida, o bien representan una teoría que disuelve en diálogo lo que sería un monólogo epistolar. El diálogo, con su carácter permeable, aporta un sentido de *satura*, de mezcla, que bien conoce el autor como expresión genérica de libertad en el Renacimiento y que es, por otro lado, una forma de presentación del personaje:

Clérigo. ¿No creéis que los animales desconocen la finalidad de la muerte?

Palmaverde. Pienso que en algunos animales, como sucede en nosotros, la muerte es sinónimo de olvido o silencio, lo que no significa extinción.

Clérigo. Es muy extraño lo que decís.

Palmaverde. La misma vida es extraña.

Clérigo. Sí, pero lo que decís es...

Palmaverde. Para decidirse en lo que cuestiono tendríamos que conocer el recorrido de esa alma eterna e inmortal que dice Platón. Pudiera ser que la raza humana fuese, en esencia, una repetición de sí misma, de tal modo que nosotros cuatros podríamos ser repetición, alejada por muchos años, de otros cuatro hombres que vivieron ya un ciclo distinto de la vida. Y que entre una vida y otra hubiéramos estado peregrinando en diferentes cuerpos de animales. Los filósofos y los poetas de la actualidad nos escriben de ello.

Clérigo. Los poetas suelen animarse con la invención.

Palmaverde. Sí, pero inventan la realidad, son los que transforman en realidad lo que sin ellos se perdería.

Caballero. Lo que decís puede ser hermoso, mas sin testimonio.

Palmaverde. ¡Claro! Porque están las aguas del Leteo, porque con el final de cada tramo nos llega el completo olvido, con lo cual, quizás y muy sabiamente, evitamos el riesgo de la monotonía.

Caballero. ¿En verdad pensáis así cuerdamente?

Palmaverde. Solo sé que no me atrevería a expresarme así en otra compañía.

Clérigo. Y obráis prudentemente, que no son cosas para publicarlas sin riesgo.

[*Palmaverde*, 144-145]

El diálogo cumple, además, la función de reanimar los siglos pasados, vivificarlos y conducirnos hasta una ansiada ucronía en la que convivan personajes de uno y otro tiempo. Por lo que el papel creativo y rector asignado al narrador y, en ocasiones, con la inevitable distancia temporal respecto del momento de los hechos (en la mayoría de las novelas) repercuten directamente no solo sobre el volumen de información sobre el personaje, sino sobre su función en la novela, ya que de él se sirve el autor para verter una serie de recursos inmersos en la tradición, asociados directamente con la voz del autor, como si el personaje reprodujera indistintamente palabras y pensamientos de una misma voz desdoblada. Este lazo entre personaje y autor lo describe él mismo al hablar de la génesis de *Embajador*:

El narrador, que obtuvo cátedra universitaria al igual que el autor, se plantea desde el comienzo la forma en la que extraer su texto, cuando no la novela sino la historia lo que poseía rango intelectual.

Es indudable que en esta conducta del narrador hay un desplazamiento por parte mía al tiempo del siglo XVI, reflejado en su discurso, pero también hay un desplazamiento del narrador a mí para darle soluciones de hoy al curso de su narración, con lo que se manifiesta la fusión que fui explicitando, con frecuentes notas de interrelación como una edición de Petrarca que Mendoza regala al narrador y que es un texto que tengo yo, como autor, en mi biblioteca. [Prieto, 1990: 83-84].

Así, pues, para preservar sus señas de identidad el autor adopta la máscara del personaje o del narrador, se objetiva, con el fin de contemplarse a través de los ojos de otro situado en el exterior, o acude a la figura del profesor aportando así de forma tamizada su propia voz. Con ello el autor logra expresarse a través de sus propios personajes, pero sin confundirse con ellos. Es un procedimiento del que se vale a discreción en su última novela, *Glosa*, donde no hace sino calcar la estructura de *Cárcel de amor*, con la incorporación al texto del propio personaje en diálogo con Leriano y Laureola. Véase este significativo fragmento de condición, además, muy metaliteraria:

Así, sin caer en el privilegio de hacer uso de mi carácter de auctor omnisciente, que conoce lo real y lo posible, pude conocer el desasosiego de Leriano por volver a Laureola sin mancillar su honestidad, y de las prudentes y excesivas negaciones de ella a la aceptación de un encuentro que jamás contaría con el ardor que tuvo el de Melibea y Calisto por más de un mes [*Glosa*, 122].

AP plantea sus novelas históricas como una teoría paralela de la creación, apoyada en la fusión mítica, que resuelve mediante las diversas funciones que asigna a los personajes en el relato. Habitantes del espacio ficticio que recrea para trazar fragmentos de vida, y que asumen nombres que ya estaban en la tradición, son personajes referenciales, con la necesaria ambientación y que, por la consciente posibilidad que ofrece la fusión, son nombres que han pertenecido a

otros personajes y autores, pero que se emplean con toda la libertad que permite la atemporalidad. De ahí la arbitrariedad de que Alcinoos sea el padre del aedo, o Eumeo, el de Ericlea en *Quíos*.

Como es obvio, la caracterización del personaje comienza con la elección del nombre propio. El nombre propio funciona como un campo de imantación de los semas; al remitir virtualmente a otros textos, arrastran su aportación semántica a un tiempo evolutivo (el biográfico que le da el autor). En este sentido, el nombre propio se presenta como una categoría semántica (y no solo como una categoría identificativa) [Barthes, 1970: 78-79]. Esto queda constatado en las novelas históricas de AP donde los nombres remiten a personajes históricos (Homero, Horacio, Boscán...), míticos o genéricos, como el de profesor, clérigo... En cualquier caso, estos personajes poseen un sentido fijo, preestablecido por el gran código de la cultura (y, en última instancia, por los códigos de la ideología del autor) [Garrido Domínguez, 1999: 100]. El personaje se presenta, pues, con un conjunto de atributos establecidos en la historia que adquieren unidad en virtud de la aplicación del nombre propio, o de un nombre común individualizador.

El autor, que va a implementarse así en un héroe o héroes novelescos, cumple de este modo una necesidad expresiva que constituye el primer elemento de la unidad dialéctica de la novela: la estructura (*energeia*) subjetiva del mundo novelístico. Aquello contra lo que se rebela constituye el segundo elemento de la unidad objetiva o externa de ese mundo novelístico. El conflicto, la acción desarrollada en novela, queda establecido por la oposición de las dos estructuras (objetiva y subjetiva), que en su fusión dinámica componen un nuevo sistema dinámico, específico del novelista, que constituye su mundo o su situación al novelar valiéndose de unos elementos (personajes) que no son el novelista pero que lo contienen en distinta gradación [Prieto, 1972: 18].

La posición que el autor expresa en sus libros de teoría literaria es trasladada posteriormente al discurso de sus personajes, cristalizando así la coherencia de su discurso. Los personajes están así sujetos a determinadas funciones simbólicas que remiten siempre a los núcleos temáticos, y aportan una pregnancia simbólica que comunica con el lector en el núcleo mismo de su

competencia lectora. Los personajes secundarios pueden tener estas mismas funciones simbólicas, aunque su presencia en la trama sea mínima, a pesar de que pueden resultar decisivos en la configuración global del relato. En cualquier caso, todos ellos coadyuvan a la transparencia del mensaje:

Recordaba cómo mi buen fraile franciscano, con algún texto delante, me indicaba que más allá de los escolios o comentarios a una obra clásica, lo que verdaderamente nos atraía de ella era su seguir hablándonos, intrigándonos, haciéndonos creer que también nosotros, al leerla, participábamos inconscientemente de esa perennidad vencedora de la condena al olvido del tiempo. Éramos así coautores de lo clásico sumergidos en ello y la poesía no era un mero paisaje de palabras que podía sorprendernos con el colorido acertado de sus hojas, sino un medio profundo de conocer e interpretar el mundo, de sabernos en él y admirar su belleza haciendo nuestro lo extraño. Y el mismo personaje que caminaba la senda de las hojas poéticas, y con el cual caminábamos, se llamaba Aquiles, o Helena de Troya, o Beatriz o Laura, era ya alguien tocado de la perennidad que se había salvado del olvido, que lo vencía, al igual que había realizado Garcilaso con su amada al ir asegurándole con la evocación de Orfeo que por ella pararía las aguas del olvido [*Boscán*, 207-208].

El personaje, con la identidad semántica que le ha otorgado la historia literaria entre creación y crítica literaria es tan sólida que cualquier reflexión que viertan sus personajes en el diálogo tendrá o habrá antes tenido eco en los diferentes estudios que, como crítico, ha elaborado el autor. Como al expresar el horizonte de expectativas que cualquier lector tiene al leer a los clásicos:

Es indudable que en todo lector, al leer una novela que le interesa, se opera una transfiguración realista de las *personae*, lo que supone dar vida a una verosimilitud. Tal transfiguración se da porque el personaje se ha independizado un tanto de su génesis y cobró con su autonomía una entidad independiente. A veces uno tiene suerte, incluso en un mero prólogo, y un estado de ánimo que expresó, haciéndose personaje de sí mismo, puede llegar a unos ojos que lo comprendan y busquen, con lo que el personaje se transformará. Es su acción, la capacidad del personaje para existir por la llamada de un receptor que lo cree y modifica. Fue esa llegada a mí de Cintia o de Mensola que cité al

comienzo y a las que di cuerpo y movimiento. O es, en mucho más alto grado, ese existirse de Giacomo Leopardi en la *persona* de Safo para existir, con la mediación de Ovidio, su más íntimo y doloroso estado de amor [Prieto, 1990: 81].

Como ya indiqué en el apartado anterior, la primera fecha de inflexión en la narrativa de AP es 1972. En este año se publican dos textos imprescindibles: *Secretum* y *Ensayos semiológico de sistemas literarios*. Desde ese año, el viejo *mythos* griego con su valor polisémico de narración se ofrecía a múltiples interpretaciones de amplitud simbólica en su narrativa. A partir de entonces los seres imaginarios que pueblan sus novelas históricas reflejan un pasado que modela en su narrativa siguiendo los atributos que le otorga el nombre propio y la nueva actualización que se opera en la escritura del autor. La prevalencia del nombre y su enorme potencial para hacer presente lo nombrado explican el deseo del autor de vivificar en la imaginación del lector el significado simbólico sobre el que se asienta y, en última instancia, el significado que el autor le otorga en sus novelas y en sus libros de crítica. No es casual que su último ensayo *Penúltimo cuaderno* [2013] vaya a la par de su novela *Horacio*, aparecida solo cuatro años antes.

Es en el capítulo «La fusión mítica», del *Ensayo semiológico* donde el autor precisa las claves para explicar el empleo del mito en la construcción del personaje: el escritor que practica la fusión mítica entra de forma singular en la tradición con unos presupuestos donde se pone en juego una especial relación entre el autor y sus personajes. Es la necesidad de amar para sentirse amor en la palabra lo que hace ir más allá de una cronología. Implica la generosidad del escritor para realizarse en la vida de unos personajes (Ovidio realizándose en París, en Leandro, etc.), por lo que son las experiencias y vivencias del escritor las que determinan la elección de los personajes. Pues existe la posibilidad de la autofusión mítica, cuando el escritor se funde con su propio pasado, con su infancia, para refugiarse en ella «por la felicidad de lo atemporal» [Prieto, 1972: 154], una práctica esencial, común a novelistas y poetas, que está en la base misma de lo literario, acercando lo narrativo y lo lírico. Porque es en el ámbito de

lo lírico, en el terreno de la elegía, donde el escritor había practicado ya la fusión señalada (en *Elegía*, por ejemplo), al ser la subjetividad, el sentimiento, «la belleza que fue dolor», lo que siempre busca el escritor [Hernández Esteban, 2002: 154]. Homero, Virgilio, Horacio, Ulises, Elena, personajes que rescata el autor para crear esos universos míticos, de intenso latido humano, que definen su mundo interior:

Como ya anuncié, quise conocer a Virgilio, al igual que tiempo atrás llegué a Homero, en cuanto tuve noticia de que estaba escribiendo sobre Eneas. Desde su tierra etrusca de Mantua, donde había nacido en Andes, en los idus de marzo, Virgilio llegó a Roma para estudiar abogacía y seguir el curso orador de la política. Sin embargo, me lo dijeron enseguida, era *in sermone tardissimus*, muy torpemente lento en el hablar, con lo cual le sería imposible ascender por los peldaños del foro, ya que el triunfo del engaño se inicia con el sonoro acierto de la palabra. Yo, que había escuchado tanto el discurso de Ulises, jugando con el atractivo de la sagacidad, no le di importancia a esa torpeza de Virgilio. Quizá porque inmediatamente de la admiración de Virgilio por Catulo, el poeta veronés que cantó su apasionado amor odio por Lesbia y dedicó un epitalamio a las bodas de Tetis y Peleo, los padres de mi amigo Aquiles.

—Mañana —me indicó Propercio— podrás conocer a Virgilio, que llega de Nápoles.

Lo conocí en la misma casa de Propercio... [*Guerras*, 91].

La constelación de mitos clásicos es —como no podía ser de otra manera— fruto de su amor por el humanismo renacentista, como señala María Dolores de Asís:

El humanismo renacentista entendía que el enfoque lingüístico y literario de la educación daba al hombre la verdadera *humanitas*, pues se tenía la firme convicción de que tanto el saber como la elocuencia, tanto el contenido como la forma de los textos dependían del estudio e imitación de los autores griegos y latinos antiguos. La imitación de los antiguos y la concepción de la poesía son pues dos vías por las que el mito clásico encuentra un lugar privilegiado en la literatura renacentista [Asís Garrote, 1989: 143].

El hombre renacentista podía comprenderse en el mito clásico, incorporarlo en su escritura y hasta sentirlo como propio. Se asumían con esta comprensión una serie de recursos entre los que también estaba la facultad de transformar a algo o a alguien en mito o recrearlo en su presente. Se podría, así, mitificar su propia biografía, actualizarlo en la propia experiencia o servirse de ellos, como hace AP, para diseñar el género de la novela histórica en el ámbito heterodoxo de la narrativa actual. El personaje que encarna el mito es, en este sentido, la clave para la comprensión del género histórico en la narrativa del autor, que resulta ser la forma más coherente con la construcción de la personalidad literaria que el autor va ofreciendo en sus escritos.

De forma que, aplicarse al mito, alcanzar la fusión mítica, es fundirse y explicarse con algo que ya obtuvo la inmortalidad literaria para ofrecer una imagen más perfecta en la propia trayectoria a través de la manipulación artística:

No está en mi ánimo importunar al lector con una mayor cita de libros, aunque en su lectura estaban nuestros caballeros, que sabido es que para adentrarse con gravedad en el sentido de un texto se necesita de la mucha ayuda de otros, pues a veces son éstos los que rompen la cáscara y permiten llegar al meollo [*Palmaverde*, 42].

Consecuentemente, en el discurso de los personajes radica el proceso de mitificación y desmitificación, por lo que alojarse en el mito le procura al autor habitar, explicarse u ocultarse en algo sancionado por una tradición cultural, como ocurre cuando evoca o alude a personajes literarios, con los que al autor no solo une el tiempo histórico de la novela y el suyo propio sino que, modificándose a través de la movilidad de los personajes y sus perspectiva, crea un centro de orientación e interpretación textual mostrando una visión metaliteraria de la escritura, como ocurre con el mito de Don Juan en sus diversas versiones:

Por lo que, apenas esbozado un saludo, prosiguió su interrumpido parlamento:

—...Y, como os decía, en cuanto le dije a Tisbea que siendo de nieve, abrasaba, y recogí su mirada, me percaté de que no sería difícil saltar por encima de su Anfriso y

ganarme todos los favores, como así sucedió a la noche en su choza, que puestos a gozar poco importa que el lugar sea cámara regia o ennegrecida habitación.

Miró aviesamente Loaysa al hablador don Juan, pues aunque no era caballero de tan probada estirpe como Palmaverde, bien que sabía que era de civil conducta guardar con secreto las relaciones de intimidad con una dama. Y aún molestó más el parlamento a Palmaverde, quien pronto recordó cómo el *De amore* de Andrea Capellán dictaba precisas reglas sobre ello, con lo que tentaciones tuvo de manifestarle al tal don Juan que era propio de hombres de escaso estoque y ninguna *civilitá* el ir alardeando de relaciones amorosas...

Al fin, aquel mostrenco de don Juan, burlador de insensibilidades, caló el chapeo, miró al soslayo y fuese camino de la corte a gozar de su actualidad [*Palmaverde*, 140].

Si aquí alude a *El burlador de Sevilla*, páginas más adelante revivirá el sentido del mito que le dio Torrente Ballester en su novela *Don Juan* [*Palmaverde*, 94-95].

Los mitos forman constelaciones que se van repitiendo en distintas novelas. Son los símbolos mejores de la anhelada permanencia de la palabra, pues que a AP no le interesan como arquetipos socioculturales sino en la medida en que han sido creados mediante la palabra. Al Don Juan de Tirso —que le interesó hasta el punto de llevar a cabo una edición crítica—, para contraponerlo con el de Zorrilla, vuelve en *Oficio*:

—Si piensas en el don Juan de Tirso de Molina y en el don Juan del romántico Zorrilla lo ves claramente. El primero es un personaje conducido en su función de *burlador* que responde sinceramente a la duquesa Isabela tras poseerla: «¿Quién soy? Un hombre sin nombre». Es, efectivamente, un ente sin nombre porque es un símbolo, ejemplo del poder demoníaco de la carne, sin caridad humana que responde al andamiaje teológico de Tirso incurso en la controversia de la predestinación y el libre albedrío que preocupó al siglo XVII. ¿Me comprendes?

—Sí, creo que— aceptó Protasio.

—En cambio —insistió el clérigo—, al romántico Zorrilla le importaba un bledo la cuestión teológica. Advierte así libremente, como público, que don Juan, con sus fanfarrias y banalidades, despierta una atracción, una simpatía... Distintamente el

personaje de Zorrilla... Era natural —quiso concluir el clérigo— que, pasado un tiempo, todo el público se acercara por comodidad al personaje romántico y no al barroco, y no era poca razón que el primero, al fin se salva y el don Juan de Tirso ve quebrarse con la condena su desmesurada desconfianza en el «¡Tan largo me lo fiais» que esgrime reiteradamente como defensa [*Oficio*, 110].

Si la primera época de AP tiene como novedad la incorporación del mito literario, la segunda, que comienza con *La plaza de la memoria*, tiene como característica principal de hecho de que la palabra sea un alivio de la memoria, donde el escritor se construye y comprende en el mito, crea, en su fusión mítica, asistido por la memoria, un mundo ficcional en el que hablan personajes de anteriores novelas con los ya consagrados.

Sin embargo, también en esta etapa el interés del autor sigue focalizado en los tres tiempos, encarnados en tres espacios concreto que podrían representar para el autor la cima de la cultura occidental: la Atenas de Fidias y Pericles, la Roma de Virgilio y Augusto, la Venecia de Aretino y de Tiziano. Todos estos lugares y tiempos han ocupado su memoria y sus páginas y han servido para traer a la vida por medio de la palabra a personajes perennes con los que caminar. Siempre, desde luego, apoyándose en la noción de espacio como lugar donde se sitúan los hechos, es decir, en la idea aristotélica que se mantiene sin discusión teórica hasta el Renacimiento y en la práctica lingüística y literaria hasta mucho más tarde. La novela precisa los perfiles de los personajes por relación a los espacios donde viven y a los objetos de que se rodean. Tal es la función que cumple la descripción de Roma, las islas griegas, los libros o el ambiente académico. Es común en la mayoría de las novelas de AP que el narrador se refugie en el anonimato del cronista para superponer dos visiones refractadas en un mismo discurso histórico:

Pues no todos, especialmente quienes gobiernan, entienden el parecer de Platón de que no nació el hombre para sí solo, sino más para utilidad y testimonio de los amigos y patria. Así que disimularé mi nombre y estado actual, sin faltar a la verdad del argumento, con lo

que me preservaré de venganzas y atenderé las normas del buen historiador que esconder su presencia e ir siguiendo el hilo con rigor cronológico [*Palmaverde*, 5].

Esta anonimia, acompañada de las reflexiones teóricas que el narrador va vertiendo para fijar el significado simbólico que asume su voz en la narración, y hace que la acción sea solo un soporte para ilustrar la palabra del personaje.

Las relaciones entre el autor y los personajes se fundamentan, pues, en los vínculos estéticos y formales que el narrador —historiador— teje entre ellos, cohesionando la unidad mediante su voz rectora que será quien, generalmente, refiera las fuentes de información o los modos de presentarlos en el marco del texto. Como afirma Carmen Bobes, «el narrador por una parte, concreta las ideas de los personajes y las relaciones que establecen en conductas que se proyectan sobre coordenadas temporales y espaciales refractadas en el propio discurso y su tiempo, pero además encuentran tanto en el espacio como en el tiempo, valores sémicos que aprovecha como expresión y forma de modos de ser y de actuar» [Bobes, 1985: 199].

Estos valores forman un núcleo significativo que recorre las novelas de AP, y en el que se esconde la máscara del autor. En *Boscán* el personaje de Junípero nos traslada a *Embajador* donde fue cronista «poco después de abandonar su cátedra»:

En esta situación algo ajena a mis predilecciones estábamos cuando se acercó a nosotros el joven Junípero, quien andaba en busca de noticias para engrosar sus páginas de cronista, noticias que, a lo que sé, no le sirvieron para componer ningún libro, puesto que mis referencias de hoy, cuando escribo, son que el tal Junípero, tras abandonar unos años la cátedra, camina junto a los pasos de don Diego Hurtado de Mendoza oficiando de cronista particular, lo que me antoja ardua tarea dada la compleja actividad que despliega mi amigo don Diego entre sotanas y damas [*Boscán*, 68-69].

AP recorre en sus novelas históricas el espacio por el que habitaron sus protagonistas para encontrarse con los personajes más célebres de su tiempo: Horacio, Mecenas, humanistas, inquisidores, y personajes de ficción que nacieron

en el mismo periodo. Todos ellos comparten protagonismo en el fresco de época en el que no faltan los maestros, nuevos hombres que darían al mundo los pilares filológicos de nuestra cultura para perfilar una novela histórica, novela de ideas, de personajes perfectamente caracterizados, de humor culto y densidad conceptual [Díez de Revenga, 2007: 163].

Queda claro, pues, que incorporar a un tiempo actual personajes míticos no es escribirlos o describirlos en la lengua y gestos que los caracterizaron, es fundir «el tiempo del narrador... con aquel tiempo que tuvo el mito dándolos en hoy» [Prieto, 1975: 178]. Así, Leopardi se descarga de esa soledad al sentirla en Safo, al darle posesión de su palabra a Safo [150], recordando que la fusión mítica es una dura prueba para el escritor, una «difícil comunicación humana», «una mutua posesión para crearse en un tiempo nuevo que se conquista como atemporal», y donde «no basta, claro está, tratar una argumentación clásica, mítica, para realizar o realizarse en la fusión mítica [...] no se realiza la fusión mítica si no se siente la propia palabra en la palabra (y el tiempo) que se expresó míticamente hasta crearse (como necesidad de vida) en atemporalidad» [1972:157].

Por lo que se refiere a Garcilaso, la fusión —expresada metafóricamente— es «abrazarse a la atemporalidad de la palabra», «y si decimos palabra, hacerse y quedarse en la palabra contra el olvido, estamos diciendo literatura». De este modo, «la palabra se serena y se recrea en la armonía del mito, para que aquellos ojos, que fueron tanta inquieta luz en palabra, ya no puedan ser cerrados por el tiempo [1972: 176].

Pero el autor va más allá para sentirse vida y expresa a través de los personajes toda esta forma de sentirla a través de la palabra heredada. En este pasaje de *Guerras* queda bien de manifiesto la necesidad vital que siente el autor para fundirse siempre con personajes que hayan alcanzado el valor de mitos:

Sin duda no era mi día. Palabras, palabras, palabras... Me escuchaba a mí mismo como si estuviera oyendo a un retórico de obsoleta pedagogía. Carla estaba a punto de que el aburrimiento cerrara sus ojos. Me había olvidado de Roma, de la palpitación de Roma

ofreciéndome su presente con Carla. De repente me puse a recitar el poema de un español que afirmaba «Mira la altura y deja que te envuelva».

Los ojos de Carla se avivaron sorprendidos. Me aclaré.

Son versos de un poeta que, para expresar su amor, sintió la necesidad de fundirse con el mito de Ganimedes, el joven amado por Júpiter.

—¿Y te ha llegado de improvisto ese recuerdo?

—Sí, te estaba mirando.

—Ya—sonrió.

Creo que alguna vez me acordé de este poema en Alemania, quizás te presintiera...aunque en distinta relación. De vez en cuando, íntimamente, el poeta, el ser humano, siente la necesidad de comprenderse y expresarse mediante la fusión mítica [*Guerras*, 313-314].

En su labor de crítico, AP había seleccionado el «andáis tras mis escritos» del soneto I de Boscán para subtitular una de sus obras principales, en cuyo capítulo III, «Boscán y Garcilaso», había escrito: «El poeta amigo es el encargado de poner *in ordine* la poesía que recibe de Garcilaso» [Prieto, 1984: 65]. Pues bien, esta tarea iniciada por Boscán sería culminada por un AP que, como filólogo humanista, estuvo experimentando, entre 1975 y 1999, la misma fusión mítica que ensayó como novelista en su novela *Boscán*, a cuyo término se menciona a dos profesores universitarios colegas del autor, Luis Gil y Manuel Alvar, con los que cumple no solo «la vanidosa amistad» o «la generosa amistad» [197 y 198] con que Garcilaso incorporó en sus textos al poeta catalán, sino también la transferencia del tiempo del autor, AP, al tiempo de Boscán como narrador ficticio [Garrote Bernal, 2005a: 247].

Igualmente, en el mundo homérico que AP recrea en *Quíos*, el poeta no inventa lo que narra, lo recibe de la divinidad, la musa. La identidad del personaje histórico no es ajena a esta idea. Como tampoco lo es la fusión del personaje y su autor. El autor y Homero coinciden en tres tiempos en la narración: el autor que siente y vive su presente y se fusiona con el tiempo histórico del peregrino (tiempo homérico) y este a su vez ofreciendo sus vivencias y relaciones al tiempo

de Troya narrado en sus poemas. Se fusiona de esta forma los dos tiempos en una sola escritura:

—¿Y tú dices de ti con Odiseo?

—Todos decimos de nosotros con alguien, porque nosotros somos la medida de la palabra. También tú, cuando dentro de unos años le refieras a alguien lo que estoy diciendo ahora, le hablarás de ti; pondrás en mi voz algo que es tuyo y la hace distinta.

Extendió el aedo peregrino su mirada por el cielo queriendo adivinar cuál de las estrellas tendría fijada en sus ojos el destino de sus pasos y le pareció que había una, más pequeña y aislada, que punteaba en el azul de la bóveda queriendo expresarse. Los numerosos días de navegación le habían enseñado a guiarse por las estrellas, conociendo sus nombres, pero no lograba entender su lenguaje y, sin embargo, las contemplaba hasta sentir la admiración por la armonía e imaginar con ellas un mundo tranquilo en el que podría departir con sus amigos perdidos sin temor de que el tiempo los midiera apresurando las palabras [*Quíos*, 169].

La fusión con la palabra heredada ya la había experimentado el autor en *Secretum*, donde la originalidad de la obra reside, del mismo modo, en la diversificación del yo narrativo en tres personajes que se van fundiendo en uno (la voz del acusado, la del profesor y la del personaje fusionado con Petrarca). El personaje, la voz narrante en primera persona, de nuevo aparece como encrucijada espacio-temporal que se concreta en un texto que, en su materialidad pasada y en su proyección hacia el futuro (hacia ese hipotético lector), se funde plenamente con su autor, con el hombre que lo ha escrito. A través de esta identificación, de origen petrarquista, AP supera la mera superposición entre plano narrativo y plano vital, para concebir la experiencia narrativa como fruto de una pasión en la que es imposible distinguir ambas dimensiones, puesto que vivir es leer, leer es revivir lo pasado a través de las palabras de otros y escribir no es más que sumarse a través de las propias experiencias y de una reelaboración personal a la cadena ininterrumpida de palabras que conforman una cultura [Sepúlveda, 2005: 195].

En *Secretum* los tres personajes que dialogan son, sobre todo, comportamientos y actitudes afines que, pese a su distinta proyección cronológica

(pasado de Petrarca que se hace presente, presente y futuro del profesor, presente sin futuro del acusado), llegan a identificarse, porque los tres escriben, los tres aman «en imposible», los tres necesitan complementarse yendo más allá de sí mismos, realizándose en ellos la unidad de conciencia que proyecta el autor.

La identificación entre el Acusado y el Profesor queda bien explícita en el texto:

—Mientras hablaba con el acusado —le dice el sociólogo al profesor— observaba sus ojos. Tenía la misma expresión, la misma intensidad que los de él. Estoy seguro que usted podría repetir las palabras del Acusado como él mismo. Me atrevería a decir que incluso podría repetir, sentir su vida.

Tal vez sea la coincidencia de que son ustedes de la misma edad, de la misma profesión, de la misma tierra... [*Secretum*, 148-149].

De esta forma, con la publicación de *Secretum*, la fusión con Petrarca constituyó una novedad en su trayectoria, y asumió un valor emblemático en el proceso de recuperación del pasado que busca intensamente el escritor a través de sus personajes y que, desde entonces, se abrió de forma significativa a horizontes renacentistas. A partir de este proceso de actualización destaca también el retomar etapas de su propia y anterior creación, como *Pisadas* [29], donde el autor, conscientemente, comienza a no discernir entre lo creado y lo heredado.

Es evidente que la caracterización del personaje ha de interpretarse en relación con la fusión mítica señalada. Por ejemplo, en *Quílos*, además de los mitos concretos retomados, todo el relato es un desplazamiento a un personaje ya mítico con el intento de reconstruir una supuesta biografía de este que le permita al escritor proyectarse, y habitar en la cadena cultural, al tiempo que ir creando la suya propia. Así lo ha recogido en forma poética José Lara, discípulo de AP, en la presentación del Homenaje en Málaga:

No fue la letra muerta, sino aquella
capaz de renacer, de dar latidos
en la fusión de un mito en cada rostro,

imago vitae, en fin, la que admiramos
con todo su esplendor en el retablo
de fábulas por siempre ya entrañadas
en Boscán, Dolabella, Garcilaso,
Ilitia, Palmaverde y el gran ciego
de Quíos. ¡Cuánto Homero,
y cuánto Petrarca, y cuánto cultivado
y ubérrimo jardín de la palabra
donde al trenzarse siglos y milenios
no contaban, porque era una y toda
la cultura del hombre y para el hombre.

Cuando en *Quíos* se habla de la dificultad de la signos, se apela a la necesidad de conocer tanto el código de la lengua como el código de la vida, abriéndose así las analogías entre lo ficticio y la intimidad del yo creador, entre lo objetivo y lo subjetivo. Al difuminarse los límites entre ambos, se valora a los personajes más que por las hazañas o los hechos memorables, por el hecho de que solo a través de ellos el autor puede reflejar su propio sentir. Como resume a la perfección esta sentencia de *Secretum*: «Ahora sé que lo importante es el hombre desnudándose en la palabra para que otro mortal lo vista y se comprenda» [150].

Se da, pues, en la novela histórica de AP un constante proceso de préstamos e intercambios, porque el discurso narrativo permite relatar como experiencia lo que otras veces el escritor ha expresado como teoría del relato:

—Pero una carta —se explicó don Ubaldo— no tiene el tiempo real del que la escribe ni tampoco el del que la recibe, sino el que nace de la suma de ambos, que no es contable en número.

Ciertas cartas, claro está, no las mercantiles.

El Caballero Castejón de la Granda inspeccionó mis ojos por ver si declaraba la claridad del entendimiento y, ante la duda, añadió.

—Habrás leído las que ahora llamamos *Epistulae ad familiares* de Cicerón o las cartas *Ad Brutum*, en las que se habla de la lucha por la libertad después del asesinato de César. ¿Por ventura crees que las más importantes de esas cartas están, fosilizadas, en el estrecho tiempo de Cicerón, Tirón o Bruto? ¡No, mi amigo! En las mejores de esas cartas,

con su parte de ficción, está latiendo para un tiempo indefinido la imagen que Cicerón quería, con sus grecismos, que tuviésemos de él. Estaba dejando en ellas la *imago vitae* que un hombre quiere legar sobre sí a otros humanos que irán sucediéndose [Boscán, 54].

No casualmente, una de las novelas históricas de mayor proyección en el siglo XX, las *Memorias de Adriano*, de Yourcenar, sintoniza con lo aquí defendido entre la relación entre novela e historia, entre personaje y autor. En los «Cuadernos de notas» que acompaña a esta magnífica novela, Yourcenar valora de la historia no la superficie sino el interior de los hechos, «el calor de las cosas y la fluidez de la vida vivida», además de la posibilidad que la historia ofrece de conocer el pasado, «hacer que nosotros nos conozcamos y nos reconozcamos en el pasado, abriéndose así el camino de la atemporalidad». Así la escritora va más allá de lo expuesto en la novela sobre su propia teoría, pasando a un nivel de poética más general relativa a los géneros novela histórica y biografía novelada que aquí se entrecruzan.

25. PRESENTACIÓN DEL PERSONAJE

Los recursos con los que cuenta el autor para reflejar ese universo interior son básicamente dos: a) asignar esta labor al narrador, que será quien en su discurso filtre «un estado de ánimo», con lo que se produce inevitablemente un distanciamiento, como hemos apuntado, o b), hacer que el personaje exprese sus pensamientos, sensaciones y emociones.

AP se sirve del recurso de presentar la novela y los personajes, a la manera del historiador, bajo la forma de un manuscrito contemporáneo a los hechos relatados, recurso que sigue una secular tradición que se remonta a los libros de caballerías, pasando por Cervantes, Fielding, Diderot, se renueva en la novela histórica de Walter Scott y Manzoni..., hasta el propio autor en *Carta sin tiempo*.

Por otro lado, la epístola cumple la función de *cornice* o marco en el que se encierra el contenido esencial del texto, así como sus claves interpretativas. La

epístola nuncupatoria con la que se inicia *Embajador* es —en palabras de María Dolores de Asís— una buena recreación de los prólogos humanistas, expone los hechos históricos que, a modo de símbolo, caracterizan la vida de don Diego [Asís Garrote, 1989].

Ya en *Embajador*, la voz del narrador anónimo no solo guía al lector por las páginas de la novela presentándose a sí mismo en la epístola prologal. La epístola nuncupatoria, con función de marco, nos ofrece, además, importantes claves de lectura que nos acercan a los mecanismos esenciales que rigen la composición del texto y la personalidad del personaje principal. Entre estos mecanismos destaca la relación que se establece entre el autor y el narrador; y la relación de este con el personaje principal; además de la relación analógica que se potencia entre el anónimo receptor específico al que se apela en la epístola prologal como destinatario del manuscrito y el más amplio receptor que constituye todo lector de la novela. El mecanismo estructural semiótico se constituye con los básicos componentes emisor-texto-receptor [Hernández Esteban, 2002].

La voz y el modo de la narración, el punto de vista elegido para la misma, se sitúan, pues, en un lugar y un tiempo muy cercanos a los hechos, con la consiguiente garantía de verosimilitud. Pero siempre que utiliza este recurso, trata de una voz anónima, de alguien que oculta su identidad como también sucede en *Palmaverde*, *Horacio*, *Oficio...*

Si la identificación del personaje resulta fundamental por el sistemático mecanismo de reconocimiento y aceptación que se le va ofreciendo al lector, activando el placer de la lectura en función de su capacidad de captación, ocultar la identidad de uno de sus personajes, del que además asume la voz del narrador, estimula de manera muy considerable el interés del lector y la intriga de la trama, ya que el lector podría mantener hasta el final la esperanza de lograr reconocer e identificar al narrador entre alguno de los personajes que rodea al protagonista, además de sentirse ambivalente respecto de su obra, alzándose anónimamente por encima de ella con ininterrumpido comentario sobre la propia ficción.

Frente a la galería de nombres propios que encubren a personajes, unos históricos y otros imaginarios —fray Patricio, Junípero, Melanio...—, narrador y receptor se revelan como personajes inexistentes, presentes para cumplir y conectar la escritura con el exterior, el narrador en conexión con el autor, y el receptor específico en conexión con el más amplio lector. Se desvela así uno de los más expresivos procedimientos que va a manejar el escritor, la alternancia ocultamiento/información que, junto al binomio intimidad/notoriedad y con la más amplia oposición literatura/historia, organizará los elementos que vertebran la concepción misma de la novela histórica en AP.

Esta misma presentación, en una segunda etapa más intimista, se nos ofrece en *Horacio*. La profesora Moya del Baño, sin constituirse en voz narradora, abre el libro con una «Carta al autor», y al tiempo aparecerá evocada como personaje del relato desestabilizando la propia ontología de la ficción.

La información que sobre el narrador-historiador se nos transmite en el texto pretende convencer al lector tanto de su realidad en cuanto personaje, como de la correspondiente veracidad de lo narrado. El punto de vista del narrador desde el cual poder observar y relatar es de total proximidad al protagonista que, como ocurre en *Embajador*, tras la mención de su condición de catedrático de la Complutense, le reviste de autoridad a los ojos del lector, y es el principal soporte para conseguir la verosimilitud del relato.

A pesar de ello, los rasgos del personaje no dependen constitutivamente del tiempo histórico, aunque se manifiesten en el marco de los sucesos de la época que refleja la novela, la época del emperador Carlos V. De hecho, el lector acude a la hora de interpretarlos a su memoria, porque —como se ha indicado— los personajes no tienen un lugar fijo en las novelas de AP, saltan de unas novelas a otras y, en última instancia, son portadores de las claves que el autor ha vertido en el texto para construir el cronotopo, y así etiquetar sus cualidades en el depósito de rasgos tipificados por una determinada información cultural, estableciendo una cercanía, un paralelismo entre el personaje y el punto de vista autorial.

Observamos que el mundo creado en la novela posee así la perspectiva unificadora que obedece a la ideología del autor proyectada en los personajes. En igual medida que el autor, el lector está presente en el texto, todos, en mayor o menor medida, mediante el recurso de apelación en la escritura que hace el personaje- narrador y cronista y que opera y conecta dos mundos, el referencial del autor y los posibles lectores y el de los personajes y narrador. En este caso, el discurso se ve condicionado por la imaginación o el campo visual del personaje-narrador. La imagen final del personaje depende siempre de la actitud del narrador y del lector hacia él.

Lo más habitual en las novelas de AP es que el autor reserve las primeras páginas para asentar el recorrido que realizan todos los personajes en el relato y así ir caminando, como por ejemplo ocurre en *Horacio*, de Madrid a la Roma de Augusto, en paralelismo vivencial entre el anónimo narrador-personaje y Horacio, que ayuda a contemplar y saber de manera omnisciente, aprender y valorar retrospectivamente hechos de la historia del personaje con los que el narrador- personaje vive y siente su propia historia.

Otra información sobre los personajes la aportan, además de su hábitat, el simbolismo de los objetos mágicos que arropan su vida y son la clave para acción: la posesión de un enigmático texto, llamado *Libro del candado*, que encierra un criptograma que, al descifrarlo, se puede transformar en oro cualquier metal, y la enigmática vida de la mula son los dos motivos fantásticos en los que se asienta el recorrido histórico de los protagonistas de *Palmaverde*.

Dos son, asimismo, los objetos simbólicos en *Embajador*: la gallina de los huevos de oro y el espejo mágico custodiados en la habitación de don Diego [85]. Pero más que objetos mágicos con la función propia que asumen en el relato folclórico, son elementos auténticamente salvadores de la parcela más privada e íntima de la vida del protagonista, y también del autor, que, con toda naturalidad, nos lo presenta como elementos de la realidad que determinan de manera decisiva la caracterización del personaje que AP tomó o supo de su existencia en la carta que Juan de Verzosa, embajador ante la Santa Sede, envió el 11 de abril de 1547 a Jerónimo Zurita. y que publicó José María Maestre.

Ambos motivos se sitúan en la raíz de los personajes y obedecen al concepto guevariano de narración histórica. Del mismo modo que para un escritor como Guevara «los oráculos, augurios y prodigios son relatados con la misma seriedad que las guerras o las construcciones de edificios» [Rallo, 1979: 286], los objetos y motivos fantásticos en las novelas citadas van arropados con toda una serie de fechas, nombres y hechos históricos, todos los cuales los sitúan en el mismo nivel diegético:

Cumpliendo, pues, con el adecuado precepto de que principio requieren las historias, diré que la mía lo tuvo por el extraño interés y devota afición que el caballero Palmaverde mostró hacia una mula de caminar harto garboso y de la que yo era dueño en muy lejanos días, en los que andaba persiguiendo mi enlace con la fortuna, búsqueda esta natural y limpia de sospechas, pues también es perseguida por los buenos religiosos, como bien mostró la abadesa doña Juana de Plasencia cuando le hizo pintar al Correggio la alegoría de la Fortuna en su conocida cámara de San Paolo en el convento de Parma [*Palmaverde*, 5-6].

Como hemos apuntado, con el personaje de Hurtado de Mendoza, el personaje- narrador se identifica por el amor a los libros que testimonian tanto él como el protagonista. De este modo, se nos brinda uno de los rasgos que definen al primero como personaje y que permite filtrar su individualidad: su condición de catedrático, su dedicación filológica, su afición a la poesía y la retórica... A ello hay que sumar otras circunstancias personales de su vida, como la medianía y la precariedad en que se halla.

En *La prosa del siglo XVI*, afirma AP que Guevara, en sus *Epístolas*, establece una perfecta adecuación entre narrador y personaje. Ello responde, naturalmente, al latente biografismo guevariano: ser en su personaje como actor que funde en el plano narrativo tiempos históricos distanciados cronológicamente (la Roma de Marco Aurelio y la España del Emperador). Pero, a su vez, esta fusión en un plano narrativo de tiempos históricos distintos supone dotar a Guevara de un tiempo narrativo de gran amplitud, y de posibilidades acrónicas en

virtud de las cuales poder aunar situaciones y sentencias predicables en todo tiempo y espacio [Prieto, 1986: 198-199].

Fray Antonio de Guevara no practica una fórmula tan genuinamente renacentista como el diálogo. En cambio, sí se aplica al ejercicio de la epístola, concebido con la misma libertad que la literatura dialogada. La epístola guevariana es en sí un diálogo entre él (o su personaje) y el receptor plural al que parece escuchar, pues que a veces lo tutea como si estuviera presente. Esto hace que la carta tenga frecuentemente un receptor concreto, con el que dialoga, y sea a su vez expresión del monólogo de quien escribe [Prieto, 1986: 197]. La epístola contribuye así, decididamente, a la identificación y personalización del personaje en su relación con el autor, definido así por el propio autor cuando se refiere a la génesis de la novela:

El Embajador arranca de una doble vertiente personal: mi mayor o menor especialización de un periodo histórico al que dedico mi actividad universitaria y mi sentimiento de compañía con Mendoza, por cuanto ambos sufrimos los cargos del erario. Esta doble vertiente se refleja en dos personajes que conducen la acción: el cronista o narrador que escribe de Mendoza y este en cuanto protagonista de la novela, con lo que creo que se establece una cadena de relación e identificación autor-narrador-protagonista. El narrador, que obtuvo cátedra universitaria al igual que el autor, se plantea desde el comienzo la forma en la que extraer su texto, cuando no la novela sino la historia lo que poseía rango intelectual. Es indudable que en esta conducta del narrador hay un desplazamiento por parte mía al tiempo del siglo XVI, reflejado en su discurso, pero también hay un desplazamiento del narrador a mí para darle soluciones de hoy al curso de su narración, con lo que se manifiesta la fusión que fui explicitando, con frecuentes notas de interrelación como una edición de Petrarca que Mendoza regala al narrador y que es un texto que tengo yo, como autor, en mi biblioteca [Prieto, 1990: 83-84].

En consonancia con el carácter heterodoxo de las epístolas guevarianas al que AP se acoge en sus novelas históricas, en *Carta* el narrador-personaje se deja llevar por el fluir de las ideas y vivencias que emanan de la memoria, en la que va mezclando recuerdos y reflexiones mediante una lengua coloquial, cercana a la

conversación. En ella, a la manera humanista, se une a la expresión de la intimidad la sencillez y claridad que, con Juan de Valdés a la cabeza, proclamaron como ideal estético. Esta soltura en temas e ideas era un reclamo que los preceptistas clásicos habían recomendado para las *Epístolas familiares*, en las cuales Guevara puede dirigir cómodamente su comunicación mediante el sistema retórico de la interrogación y la respuesta. Es un recurso parecido al que AP utiliza en su novela:

¿Tienes, viejo amigo, muchos pitagóricos, acertadamente enemigos de la grosera gula? ¿Has recordado con alguno de ellos la hermosa leyenda de que, al morir, el alma de los poetas escapaba del cuerpo para ir a descansar en la vida de los cisnes? Yo, te confieso, abandoné esta curiosidad que no iba mal para la ficción de un poeta cuando razoné, con Tomás de Aquino, que el alma humana era un ser propio con las facultades inmateriales del entendimiento y de la voluntad, y por su misma naturaleza forma del cuerpo humano esencialmente unida a él. Me parece que aquella moda de buscarla en la sala de disección no pasaba de ser una *boutade* del pseudoprogresismo [*Carta*, 62].

En consecuencia, dentro de las partes más estructuralmente relevantes del texto, —el inicio y el final— encontramos rasgos comunes al narrador y al protagonista que nos permiten seguir hablando de la identificación que, en modo explícito, se establece de entre ellos. La nostalgia y el lirismo que puede embargar al narrador se corresponde con la melancolía del personaje en los años de senectud. La alusión a los clásicos se correspondería a su vez con el apareamiento de clásicos y humanismo que se da en la historia escrita por el narrador personaje:

¿Me comprendes, Hilario? ¿Puedes calibrar una carta tuya respondiendo a cualquiera de las preguntas que me inquietaban? Por favor, viejo amigo, por nuestra fraternal amistad, responde a una de mis cartas, a la que quieras y como quieras. Eso sí, Hilario, no olvides poner claramente el remitente con tu nombre y lugar de envío, que se advierta fácilmente la verdad de nuestra correspondencia salvando la distancia entre lugares distintos. Por favor, amigo, pregúntame en tu carta por Augusto, o por Ovidio, o por cualquier cuestión

de Roma. No olvides que, aunque medio inútil, quiero madurar la vida y respirarla un poco más.

Ahora, Hilario, ahora mismo iré a pasear por el jardín; me encontraré con Beatriz, la monja, y le preguntaré por qué se escondió de la vida siendo tan hermosa [*Carta*, 36].

Pero además de las similitudes retóricas que unen ambos tiempos y aparecen en el diseño del personaje, en la literatura renacentista, el conocimiento es la base de la composición y de la creación, a él se acude para la recuperación e imitación de los autores del pasado, con los cuales se compenetra de modo tan vivo y entrañado el autor. Este conocimiento y compenetración activan, en gran medida, el fingimiento y la simulación que pueden afectar a la propia autoría o atribución de una obra. Tal es la razón que justifica el revestimiento del texto con todos los rasgos que lo hagan pasar por un texto compuesto en el pasado; así, el caso del manuscrito redactado por un narrador con todas las características de acercamiento al pasado, como sucede en las dos primeras novelas sobre la trilogía sobre el Siglo de Oro, o por encargo de un autor del pasado, Paulo Valerio Máximo, por ejemplo, que será quien encargue al profesor reconstruir la vida de Horacio con el fin de descifrar las causas de su muerte.

La libertad que Guevara se toma en sus citas está originada —como AP apunta— por la familiaridad del autor con los personajes romanos y griegos que evoca. Estos personajes pronunciaron muchísimas palabras que los textos nunca registraron, y compartieron su vida con seres tampoco registrados en la historia que la familiaridad romana de Guevara le permitía suponer en invención cercana a la novela histórica [Prieto, 1986: 189]. Y sobre el caso de Hurtado de Mendoza escribe:

En cuanto mi ida a Hurtado de Mendoza arranca de un hecho concreto: yo sufría, por parte de Hacienda, una inspección que buceaba en cinco años de mi actividad y donde jugaba parte importante la compra de numerosos libros. Mendoza, siglos atrás, había sufrido una experiencia análoga con el Erario, donde cobró un importante papel su extraordinaria biblioteca, dejada finalmente como herencia al rey Felipe II.

Desde mi muy personal caso yo comprendía, por afinidad, el estado de Mendoza; el cual, a su vez, me explicaba a mí, como autor, de modo que se establecía una fusión que me permitía trazar un camino común, en cuanto acción narrativa, que iba desde nuestra admiración por Venecia a prestarle yo títulos de mi biblioteca a la de Mendoza, ya que en la interrelación autor-narrador-protagonista citado es aspecto común la bibliofilia [Prieto, 1991: 84].

De ahí que la historia se presente como camino seguro hacia el pasado con los mismos temas, motivos y problemas que son los que le preocupan al autor y con la convicción cierta de que nada en el transcurso de los siglos podrá frenar la fuerza de la palabra:

Yo mismo me sorprendí, y lo haría más si no tuviese el alto ejemplo de Garcilaso, de que pudiera acumular los casi tres mil versos de mi *Leandro* en medio de la intensa y belicosa historia que estamos viviendo. Creo que nos entregábamos a ello porque teníamos una fe en la palabra poética, en su salvación y herencia, asegurándonos en los clásicos, como quizás no vuelva a repetirse en el correr de nuestra España, a la que podría llegarle en un futuro el desengaño de entregarse a una efímera actualidad en la que gastarse. No lo sé ni puedo calcularlo, a pesar de las doctrinas herméticas que le escuché a mi buen fray Bernardino, aunque fielmente comulgo con lo que escribiera fray Antonio de Guevara en su célebre *Marco Aurelio*: «Los nuestros antiguos romanos, más fueron temidos por su saber que no por su conquistar. A los que quedaban rodeados de libros en Roma y no a los que iban cargados de armas temía toda la tierra. Por eso jamás fue vencida Roma, porque si desbarataban sus ejércitos, nunca se agotaban ni acababan sus sabios» [Boscán, 143-144].

Desde esta apertura al desdoblamiento de conciencia, aunando dos voces, el género histórico se construye con todos los recursos de los que se vale el autor en su desplazamiento al personaje; en el mismo nivel que la apariencia de manuscrito para su novela, el denso proceso de documentación, y la posibilidad de imaginación, fundida con la historia, que va vertebrando la totalidad del relato.

Si la primera fuente de información sobre el personaje nos la proporcionaba el propio narrador a través de una epístola u otro recurso recogido de la tradición,

que conectase con el lector implícito, otra de las fuentes de información que AP maneja, es decir, otro modo de presentarlo en el discurso novelesco, es la irrupción directa en boca del propio personaje —*in medias res*—evocando un momento de encuentro, como si de un diálogo renacentista se tratara, o bien, recordando algún pasaje de su vida que aluda directamente al cronotopo de la novela, como sucede en *Boscán*:

Fue en 1506, estando al servicio del rey Fernando, cuando le escuché a fray Bernardino pronunciar el nombre de la ciudad de Gante con un seguro acento premonitorio, Fray Bernardino era un *cives mundi* cuyo amplio saber me seducía y asustaba al mismo tiempo, ya que conciliaba la historia más reciente, de la que fue testigo, con su fascinación por el hermetismo, con el que buscaba descubrir el fondo misterioso del ser, captar su secreto y comprender el significado de la vida, liberando al hombre de su condición mortal. Quizás fuera demasiado para mí, de un natural tranquilo en aquella mi juventud cortesana, pero me atraía su discurso... [*Boscán*, 56]

No hay ninguna página en las novelas de AP donde no se trasluzcan sus conocimientos sobre el mundo clásico y renacentista. Los personajes están contruidos de acuerdo con esa familiaridad y ese conocimiento. Y el autor aprovecha para enmascararse una y otra vez tras esas criaturas de ficción y así seguir rindiendo tributo al humanismo:

Autobautizado, pues, como Alejo Loaysa, crecen mis posibilidades de libertad expresiva, que bien conozco el arte del *Corpus Caesarianum* y el de nuestro justamente alabado Garcilaso de la Vega en su égloga I, donde directamente se dirige al virrey de Nápoles en cuanto tal Garcilasoo, es luego narrador objetivo que presenta su espacio y tiempo, y se manifiesta después como personaje con los pastoriles nombres de Salicio y Nemoroso, siendo siempre el mismo poeta quien nos dice de sí, aunque virtuoso erudito hubo que apelando al étimo de Nemoroso marró al creer que este no era Garcilaso sino otro poeta. Mas dejando esta cuestión, con la que busco autoridad para mis páginas y advertencia de cómo la erudición puede aplastar sentidos, cierro la monserga señalando que, a partir de ahora, conduciré mi historia saliéndome de ella y como si el recién presentado Alejo Loaysa fuera otro distinto de mí. Si bien alguna vez os hablaré directamente, como hice

atrás, de manera que practicaré lo que Platón llamó modo mixto en la *República*, que era cuando hablaba alternativamente el poeta y los personajes [*Palmaverde*, 3].

26. EL PERSONAJE FEMENINO

Con respecto a los atributos del personaje femenino, no cabe duda de la fijación principal de AP en la mirada. Ya desde el cuento «El traje manchado de 1858», pasando por *Elegía*, *Secretum* y *Oficio*, es clara la insistencia en el valor esencial de la mirada, su significado como símbolo positivo de la vida, de comunicación de lo vital

La descripción de los ojos, el encuentro con la mirada, unido al deseo de amar, es uno de los pilares en la poética del escritor, que proyecta sus novelas hacia un significado trascendente, como vimos al hablar del tiempo. La mirada en su más trascendental significado conecta y transfiere la palabra del autor al espacio utópico en el que escribir y buscar la belleza: Véanse estos fragmentos de *Quíos*:

Fue así como Ifigenia y yo lo vimos y cómo comenzó a ser espacio que buscaba la escritura en los hermosos ojos de la dama, y en cuyo movimiento yo leía [23].

Fue maravilloso cómo la mirada de Ifigenia [...] estuvo navegando para que se hicieran palabra aquellos numerosos días [11].

La mirada de Ifigenia iluminaba aquellos años del siglo VIII antes de Cristo [27].

Quizá por ello la vista fuera el más noble de los sentidos, y no el tacto o el gusto, que carecen de la medida de la luz [95].

Los mismos rasgos definen al personaje de Leticia amada por el protagonista de *Embajador*:

—Mi nombre es Leticia de Siena

Los ojos de Leticia, dibujados en el gozo de vivir, se habían dirigido a los de Mendoza celebrando un encuentro que parecía acordado en el tiempo donde el destino traza sus proyectos. El sentido del amo, que de suyo está solo en presencia para sentir, era ahora *actu*, hecho real, por la presencia externa que lo estimulaba [*Embajador*, 84].

Así se condensa uno de los rasgos más personales de la reflexión poética del autor y se inicia un sistemático proceso de valoración de la mirada a lo largo de toda su obra, mediante una densa red de identificaciones y explicaciones que irán cargándola de valores siempre positivos, conformándose como núcleo central de su poética del que fluyen los demás núcleos significativos. Por ejemplo, los ojos se identifican con las estrellas en estos dos ejemplos de *Quíos*: «aquel valor de la mirada que significaba vivir» o «la luz en la que vivían las miradas» [41]. «Encendidos ojos» es un sintagma que se emplea tanto para Euriclea como para las estrellas, pero también a las estrellas se las dota de ojos y de miradas en un proceso de comunicación, casi de ósmosis entre lo humano y lo astral: «Sentirse mirado por los encendidos ojos de las estrellas» [29]. Y en *Secretum*: «Era una noche espléndida en la que la luz de sus ojos apagaba la luz de las estrellas» [93]. Desaparecida Euriclea en *Quíos*, el aedo la imagina en una estrella, y al ser quemada la Musa Ifigenia asciende también a una estrella.

Esta conexión entre los seres humanos y los astros justifica el valor metafísico de la escritura; esto es, la mirada y su proyección hacia el ámbito de lo trascendental. No es casual que, tras algunas de las páginas de estas novelas, se vislumbre la presencia de fray Luis y su teoría de la armonía de las esferas celestes. El microcosmos en el macrocosmos, desde el sentimiento individual, hasta el universal, común. En el prospecto de *Quíos* se recuerda que «Francesco Petrarca, asentado en el siglo XIV, había podido escribirle una preciosa carta a Homero, el *summus* poeta, y es recibida por este en prueba de amistosa operación»:

El joven peregrino trasladaba entonces ese mirar y ser mirado que era la vida al excitante campo de la escritura. Porque también la palabra escrita, como el ojo del sol o el ojo de las estrellas, podía mirar y encontrar la mirada de quien leía la palabra y entre ambas miradas se daría aquel camino luminoso que transportaba consigo estados de ánimos [29].

El ojo de la palabra estaría siempre despierto, sin que lo cegara la oscuridad de la muerte, para poder correr por los siglos [...]. Y llegaba a soñar el joven peregrino que su palabra, multiplicada en manuscritos, podía llegar a lugares despertando en su luz nuevas y sorprendentes sensaciones y sin que el tiempo encadenara su mirada. No sucedería entonces con la mirada de la palabra escrita lo que acaecía con el aedo Aristocles, cuya voz se perdía en la oscuridad con el oleaje de los mares [30].

Acudir al mundo de los astros para fijar una comparación que explique un proceso humano con lógica exposición evoca, según María Hernández [2002: 463] el sistema expositivo de la canción-programa *stilnovista*. Platón, afirmaba en el *Banquete* que el alma estaba hecha para el amor. Gracias a él el hombre ascendía de la belleza física a la espiritual. El mundo sensible, la naturaleza, y su contemplación, resultan fundamentales en el proceso cognoscitivo, pues el amor humano forma parte del amor cósmico por el que todos los seres apetecen como un fin natural.

La mirada del narrador ateniense en su búsqueda de la belleza que dé voz a la palabra escrita, es una idea recurrente en la narrativa de AP que simboliza la escritura con la que logra vencer la destrucción de la muerte y trascender esa continuidad a través de su intercesión en la memoria heredada.

Es en este movimiento donde hallamos la superposición de varios yoes; el personaje pierde sus límites e ingresa en una constelación que le posibilita su realización múltiple siempre que se cumpla el binomio en la mirada y la escritura o amor–eternidad, desde donde se construye y comprende la memoria biográfica:

Lo que ansiaba aquella noche era fijarla indeleblemente en mi memoria. Instalarla allí, con su plena y hermosa juventud, para que ningún viento de la edad pudiera arañar su piel transformándola en fragmentos de un pasado. Siempre, como era ahora. Con sus labios

sembrando la alegría y sus ojos oscuros desprendiendo la luz que rasgaba cualquier oscuridad. No, yo nunca le advertí a Clara, advirtiéndome, que su juventud pasaría, convertida en desdeñada vejez, tal como le proclamó Catulo a Lesbia o el mismo Horacio a Lidia. Carla estaría siempre con su edad sostenida en mi palabra, repitiéndose en la misma noche romana en la que, después de cenar en Nerone, estuve contemplándola desnuda hasta formar la intimidad de las palabras que se constituyen en memoria. Cuando nos entregamos tanto al amor que su realidad expulsó de mí el temor de ser una minúscula partícula del polvo sepultado en Troya [*Guerras*, 130]

Como en Petrarca, de la metáfora encomiástica con sus variaciones, se llega a un repertorio de objetos que se descubren y son metonimia del mundo interior de quien los contempla.

Cuando tú miras con los ojos cerrados al sol no impides que su luz atraviese tus párpados. Igual sucede cuando cierras los ojos para dormir y los sueños te visitan y sientes que vives [*Quílos*, 30-31].

La mirada, como forma de contemplación de la belleza, es un tema recurrente del autor que aparece vinculado siempre a las ideas platónicas. Belleza femenina y escritura se dan así la mano en sus novelas:

Respiró profundamente Palmaverde, como queriendo aspirar con el aire el mundo platónico de las ideas, y recogió de éstas que el alma racional, antes de unirse al cuerpo, vivió en un mundo inteligible contemplándolas, las cuales grabó en sí, aunque luego, al ser aprisionada el alma por el cuerpo, perdió la memoria de las mismas. Sin embargo, con las sensaciones externas, el hombre iba recobrando parcial o totalmente aquellas ideas grabadas, de modo que la visión de una mujer hermosa o de una acción noble le permitían evocar la intuición de las ideas de belleza o del bien. Si ignoraba Palmaverde en pena de qué pecado su alma había sido desterrada del mundo inteligible para habitar en el pasado cuerpo de Guillén de Berguedà, no desconocía que salió de este por culpa de su mala muerte a manos de un burdo peón, peregrinando después largamente en cuerpos bestiales hasta su hoy de caballero conversando con fray Patricio y el anciano autor de una carta

sin tiempo que luchó en la selva americana y se debatió en *Secretum* hasta ser quemado. [*Palmaverde*, 138-139].

En las novelas de AP se manifiestan siempre una serie de constelaciones sobre el amor relacionadas con el tiempo, la escritura y la memoria. El amor requiere la participación de la memoria, tal como se concebía en el platonismo, y la capacidad para expresarlo en comunicación, simbolizado con el movimiento de las aguas del río y canalizado en el diálogo. Por ello detrás de la caracterización del personaje femenino —Leticia, Isabel Freire, Carla— no está solamente el sistema lingüístico del autor, sino un conjunto de códigos histórico-culturales distintos al conjunto de referencias del lector del siglo XXI. Entran aquí en juego no solo la diferencia en el área de la lengua, sino la especificidad connotativa de los signos poéticos de los que se sirve el autor:

¿Y cómo era realmente Isabel Freyre? La admiraba en el mover de sus ojos y se comprendía que aquel efímero *far giorno seren la notte oscura* de unos ojos cantados por Bembo se transformara en algo muy propio y esencial en Garcilaso con cuya lumbre caminar la historia de su poesía. Era lo más importante, porque en su mirar se comprendía todo, anidada la expresión a la espera de ser corporeizada por la palabra. ¿Y lo demás? Lo demás quedaba encerrado en la idea de belleza, en un ideal que se niega a la descripción física de la amada, como cumplió Petrarca y cumplía Garcilaso. Es obvio que no quebraré yo ese ideal que nace distinto en cada persona y que se armoniza para que al escuchar en la voz del poeta «por vos nací, por vos tengo la vida» uno sienta que es él quien se lo dice a su amada— [*Boscán*, 188].

27. EL PERSONAJE DEL PROFESOR

El profesor queda definido en la «Carta» de Francisca Moya del Baño con la que se abre *Horacio*, donde tenemos esta descripción:

Creo que este escritor que se llama Antonio Prieto (paso a la lejanía de la tercera persona) siempre ha sido el mismo que debió de ser cuando empezó a tener uso de razón; un muchacho que amaba profundamente el mar con tanta pasión como amaba la vida y el amor, o amaba los libros, en los que se sumergía para hacerse personaje y compartir con las otras vivencias, ya fuera dolorosas o gozosas, inquietantes o lúcidas. Y este muchacho, además, en este trato con el mar, «eterno mar», al frecuentar (y «habitar») los libros, lejanos y presentes, héroes y heroínas, poeta o amantes, se sintió habitante del tiempo, porque sin ser consciente de todo, se rebelaba ante la finitud y estaba dispuesto a permanecer y supo que, igual que las palabras leídas y vividas, existían absolutamente en el «ahora», él tenía la misión de perpetuarse con ellas y en ellas, porque para eso se le había concedido la existencia [Moya del Baño, 2009: 9].

Ya en *Secretum* dice el Profesor: «Puedo desplazarme a otros y escribir de ellos que fui. Amar con ellos y contenerme en ellos: decir otro nombre cuando estoy pronunciando el mío [62], y también el Acusado: «Que dijera de Homero no quiere significar que no dijera también de mí mismo».

El profesor que inicia el relato de *Horacio* no se reconoce en su actualidad, pero comienza una evocación del pasado de la Roma imperial y enlaza con los lectores que vivirán dentro de siglos. La vida empírica por donde camina el catedrático a punto de jubilarse es el marco referencial en el cual el personaje va encajando su vida de realidad y de ficción. Una vez más este desplazamiento temporal oculta una necesidad comunicativa que, a través del personaje, manifiesta todas las dudas y convicciones que la mera presencia en el mundo no llega a disipar. El propio autor, consciente de esta dualidad de hondas raíces calderonianas, comienza una conferencia nombrándose personaje:

Ahora mismo, mientras comienzo a interpretarme como personaje, tengo la sensación de que variaré mi actuación porque hace unos momentos, inesperadamente, me he tropezado con unos alumnos ante cuya significación deberé modificar mi discurso para no repetir lo que ya me escucharon, pues la vida es algo que se mueve, incluso en la palabra más íntima que pretende fijarla contra el olvido [Prieto, 1990: 77].

En este sentido, AP es una suerte de «mago de la globalización» de su propia creación fundida con su vida, y anda por ese planeta en todas las direcciones superficiales y también interiores donde el autor, profesor, puede ser la condensación de todos sus personajes y su discurso al tiempo que nos ofrece sutilmente los conflictos históricos de de su propio contexto:

En verdad, no había tardado mucho en acostumbrarme a Berta, a comprender su pensamiento tras el precipitado agolparse de palabras que emitía al encontrarnos por la mañana y estrujar la actualidad. Cada día la encontraba más solícita y habituada a la casa, y su manía de que cada cosa estuviera siempre en su sitio como si fuera algo adquirido para la eternidad. Todas las noches encontraba la cama preparada para dormir, convenientemente abierta y el pijama adecuado extendido. Aceptaba que no era prudente ni justo alterar los hábitos de Berta por mi manía de insistir en la varia belleza del arte o la constante de que la mayoría de los buenos escritores estaban proyectados biográficamente en sus escritos, que en el fondo eran parcialmente unas memorias disimuladas por la ficción que frecuentemente las animaba ¿Acaso no lo había confirmado Marcel Proust con la variedad de argumentos y personajes en los que fue inventándose y existiéndose? Haciéndose historia y ofreciéndose en ella, al igual que tantos novelistas.

Recuerdo una sobremesa en la que Berta no parecía tener ganas de marcharse y me indicó con la mirada una hilera de libros encuadernados en rojo que descansaba sobre una tabla bajo la titulación unitaria de *Vida españolas del siglo XIX*, editadas por Espasa Calpe.

—Son biografías—le señalé— que forman parte de la historia, que están en ella. Desde *Luis Candelas, el bandido de Madrid* escrita por Antonio Espina en 1929, a célebres políticos como Castelar, Sagasta, Cánovas o el ciudadano poeta Juan Maragall, escrito por Juan Chabás, cuyo catalanismo ennoblecedor y culto tanto nos valdría hoy contemplar. Porque entiendo que si a esos señores diputados fueran lectores de estas vidas tal vez se lanzarían al ruedo de las disputas con aquel aprecio del poeta Maragall acerca de que «la vida es una serenidad ardiente, una pasión serena» [*Carta*, 188].

El autor es el personaje, es el profesor, es el narrador y alude a la circunstancia concreta de la historia de España. Las historias las proporciona la

vida, y el autor las modifica y las coloca en una trama. Los personajes son muchas veces miméticos, personajes-mito o personajes-tipo, como ha explicado el propio AP, pero son también objeto de la manipulación del escritor. Centrado en el tiempo del personaje y de la historia que se funde con la del narrador o personaje que ha caminado por sucesivos presentes, que se han ido transformando en un pasado, teóricamente solo asequible a la memoria.

No cabe duda de que la escritura de AP, a partir de *Plaza*, toma un nuevo rumbo. El contorno histórico tiene, más allá de la técnica, una conexión con momentos del pasado ficcional del AP profesor. Esta posibilidad que ofrece la memoria de aunar en la novela elementos de otras por medio de la palabra, crea un mundo autónomo, guiado por la figura del narrador-profesor, que si bien — como hemos apuntado— refleja los estados de ánimo del autor, convierte su obra en un mundo original, propio, donde no existe el muro interpuesto entre la realidad y la ficción.

Ya en *Enfermedad*, el narrador se identifica míticamente con Orfeo y Ulises [55]. El personaje del Profesor en la novela histórica fundamenta los datos históricos para construir su relato con una dosis de interpretación personal que va más allá del hecho histórico. Mediante el recuerdo de su amistad se funden pasajes de la historia imperial romana de la época de Augusto. Así confluyen dos periodos históricos vinculados con el personaje de Clodia, asociada al Emperador y cantada por los poetas alejandrinos, y una Clodia terrenal, actual, vecina de Tijona, que fue amiga de Hilario, a quien dirige la epístola el excatedrático. El personaje de Berta recuerda al personaje de *Enfermedad*. Esta identificación entre al personaje histórico y el autor implícito se hace más íntima, como ya veremos en *Horacio*.

La superposición de personajes, uno histórico y otro ficticio, la hallamos en *Dolabella*, donde se alcanza una perfecta identificación entre los personajes de la Roma clásica y los que extrae AP de una actualidad que demuestra que la medida del sentimiento humano, su fuerza para crearse en palabra, se mantiene inalterable sea cual sea el tiempo y la circunstancia en que se exprese. La anonimia, en muchos casos, ayuda a estereotipar el sentimiento, cuya ausencia de

tiempo evidencia el recuerdo de la tercera esfera garcilasiana: «Era nuestro verdadero y aislado mundo situado en la tercera esfera sin tiempo que midiera» [*Dolabella*, 52].

Son numerosas las ocasiones en las que el profesor-narrador rememora a algún autor latino como referente de sus personajes: *Horacio*, *Plaza*, donde se recuerda cómo estimulado por las elegías a Propertio, comenzó a redactar unas Cartas a Cintia [*Cartas*, 85].

Los lenguajes de los diálogos y monólogos de especial conformación, como veremos, que caracterizan a los personajes se subordinan al objetivo común de creación de las imágenes superpuestas en la Roma augusta que rompen las fronteras de los tiempos, el reconocimiento del eterno presente en el pasado. Creando una original filosofía de la historia y deja la resolución de los destinos históricos para el hiato intemporal, formado entre los dos momentos: el del discurso del personaje histórico y el del narrador-profesor:

¿Sabes, Hilario? Mi razón se reconocía atrapada por la mirada de Augusto en un tiempo carente de límites, libre para iniciarse y concluir a su capricho, en el que curiosamente vivía la hermosa Clodia alimentada y sostenida por mi amor.

Sin embargo, Hilario, viejo amigo, lo mismo que el redondo reloj de nuestro café Urquijo nos marcaba la hora de cerrar la tertulia, el opiáceo fentalino venido de la poética Alejandría cesó en su potencia adormecedora [*Cartas*, 98].

El personaje del profesor sobre los que se construyen la trama en varias de sus novelas históricas comparten pasado y actualidad como una constante en la ficción que caminan por los siglos para difundir una palabra sin cronología, ya que la historia es cíclica y se repite en cada lector que la interpreta con su propia vida. Esta idea salta a las páginas de *Guerras*:

Pero aprendí a compartir pasado y actualidad como algo natural, y a veces sentía que el pasado era ya un inmenso cuerpo de memoria, con su anatomía, que se desplazaba por el espacio [15].

Asumió al fin que era cierto que de mañana no había seguridad, pero se defendió pensando que él tendría a Silvia para continuar la ruta marcada, hacia un desconocido destino que acabaría materialmente en cualquier tiempo. Sin embargo, sabía que moraba en la palabra como fiel personaje y que podría regresar a la vida en cuanto que cualquier lector retrocediera a las primeras páginas del texto [*Oficio*, 82].

Piensa Carmen Bobes que, si Unamuno decía que él era el sueño del Creador, los personajes de AP son el sueño del escritor, del profesor... La inseguridad preside la construcción de esos personajes, modela su ser y preludia en nuestra realidad multicultural las negaciones propias de la posmodernidad [Bobes Naves, 2007: 112]. También es verdad que la mayoría de las encrucijadas ante las que AP se sitúa en sus novelas se resuelve mediante un compromiso, cuyas raíces son siempre literarias o culturales, pero que mantienen intacto el sentido dramático de la literatura como el de su existencia. Concibe así el valor de la comprensión de la vida como contienda, cuyo alivio se halla en la palabra.

En esta escritura abierta no nos sorprende que el profesor acuda al diálogo y a la epístola para compartir un momento común donde verter reflexiones en un ambiente de humanismo en pleno siglo XXI. A ello habría que añadir que en la teoría de la novela se viene repitiendo con frecuencia dos tópicos cuando se trata de interpretar el mundo ficcional y la construcción del personaje; el primero es que, por lo general, el novelista escribe una sola novela, repite la misma historia y mantiene las mismas referencias culturales, sentimentales, los mismos tópicos, etc., es decir, crea un mundo onírico en sus novelas que, por tanto, vienen a ser una sola novela.

El segundo tópico es la idea de que el autor se proyecta en sus personajes, principalmente en el protagonista, de modo que en las distintas novelas de un autor todos los personajes viven la misma historia, que es la del autor, aunque cambien las anécdotas y los motivos sean diferentes, y aunque varíe también la disposición en el texto para crear tramas diferentes.

Sobre el primero, el mismo AP recuerda, en una nota de su *Morfología de la novela*, que algunos escritores, como Joyce o Unamuno, han reconocido que todas sus novelas son una sola novela.

Muchos escritores realistas han diseñado un espacio rural o urbano donde transcurren varias de sus historias (Marinaleda, Orbajosa, Pilares...) donde sus criaturas de ficción pueden encontrarse unas veces en relatos de los que son protagonistas, otras, vistos desde lejos o como secundarios, pues aunque comparten espacio y tiempo, viven diferentes historias iguales en el deseo de trascender el sentimiento de amistad o de amor... Las citas literarias van unidas en la poética de AP a esta concepción nostálgica de la existencia. El amor se suma a la nostalgia. La Historia se vive través del filtro de la rememoración incluso cuando se vive en presente. Esta es la clave para entender los diálogos que el profesor personaje entabla con los contertulios del café de Argüelles o cuando dialoga con personajes históricos.

En esta misma nostalgia hemos de entender la reiteración del profesor como personaje. El mes de septiembre en sus novelas, como fecha de inicio a una nueva etapa que, aparte de coincidir con la fecha de su cumpleaños y ser por ello motivo de fusión con otros personajes, supone para el autor, docente, el momento de la pérdida definitiva del abandono del mar, del lugar de vacaciones, y con él, de los ojos que le han hecho compañía. Es cuando se vuelve a la vida rutinaria, cuando se desvanece el sueño de una vida y se impone la realidad del regreso al interior, al trabajo, a la realidad cotidiana. Es cuando el autor profesor dejará reflejada en su poética una regla general que es la de canalizar su narrativa a través de la cita literaria, del recuerdo culto, de la palabra ajena. Dado que es esa palabra la que se pretende salvar del olvido, solo perpetuándola el escritor-profesor, podrá salvarse a sí mismo e implícitamente al lector de la muerte.

El entorno universitario y académico, y el papel de profesor, es el principal espacio que acoge el transitar de los personajes por la ficción, aunque el profesor adopte el papel de cronista o historiador como anoté al referirme al cronista de *Embajador* o el de Melanio, su *alter ego*. El autor se refiere a *De amicitia* como

modelo para a la construcción del personaje. Es una manera más de querer aunar todo lo que se ama en las páginas de un libro, como estableció Cicerón.

Toda una literatura salvada ya del acoso del tiempo viene a refrendar esta varia extensión de una persona que son los personajes. Por ejemplo, el Cicerón que se *siente* preocupado por la muerte de Escipión el Africano. Es un pensamiento que le inquieta y entonces decide existir, sacar fuera tal pensamiento mediante la acción del diálogo narrativo. Y Cicerón —nos lo dice en su prólogo al *De amicitia*— crea un personaje que es proyección de su persona y, al mismo tiempo, alguien que se hacía a sí mismo con la acción de la palabra. Insiste Cicerón en esta dualidad y, recordando el *De senectute*, nos da su impresión de *receptor* o lector de su propia obra. Y dice de su personaje: «Y así es verdad que yo mismo leyendo mis propias palabras en boca de otra persona me aficioné tanto a ellas que me parecía no hablar yo por ellas sino Catón». Con lo que tenemos la mencionada entidad del personaje, distanciado del autor que lo creó. Pero añade Cicerón inmediatamente: «Pues así como en aquel libro (el *De senectute*), el viejo que soy yo escribió al viejo eres tú [Pomponio Ático]...» Es decir, Cicerón establece la identificación entre él y su personaje Catón, que en este caso no es un personaje de entera ficción sino el célebre Catón el viejo, con cuya autoridad se fusiona sin dejar de ser Cicerón:

Quizá sea evidente, salvando las naturales distancias que aquello que realizó Cicerón con el histórico Catón para existir en este su pensamiento sobre la senectud, es una acción análoga a la que yo estoy realizando ahora con Cicerón para expresar mi idea de lo que entiendo como personaje literario. De modo que, si fuese éste lugar y tiempo, escribiría un diálogo narrativo donde mi concepción del personaje existiría a través de unos personajes como Cicerón [Prieto, 1991:44].

Aristóteles, al determinar las partes cualitativas de la tragedia, afirmaba que los caracteres son unidades que tienen su razón de ser como sujetos u objetos de la fábula, de un mito, el mito es la parte más decisiva de la obra y, como es

acción, esta debe ser hecha por alguien, y este alguien es el carácter, es decir, el personaje [Garrido Domínguez, 1999: 109].

El personaje profesor del mundo ficcional creado por AP es inseguro, sometido a la historia. ¿Puede ser reflejo de las ideas o preocupaciones del autor, o alcanzar una autonomía a medida que se hacen sujetos u objetos de una fábula? ¿Son el autor, o se escapan al autor, adquiriendo vida propia? Este tema queda ambiguo en el conjunto de las obras de AP. Y pensamos que es un portillo abierto al arte posmoderno que niega la historia, el sujeto, la razón que justifica las referencias, niega el tiempo y el espacio, como categorías del relato, y del conocimiento y esto que pasa con el personaje pasa también con las demás unidades literarias, y produce lo que AP ha denominado «literatura de fusión» [Bobes Naves, 2007: 105-107]. Lo que afirma la profesora de Oviedo, habría que matizarlo, ya que pensamos que el perfil de los personajes va cambiando tanto al compás de la propia evolución como de la escritura del autor.

Por otro lado, en la proyección del autor en sus personajes, es bien conocido que algunos escritores se han identificado expresamente con los protagonistas. Los personajes de AP oscilan en sus identificaciones, porque no conocen ellos mismos quiénes son tanto en el mundo de la ficción como en el de la realidad. Los personajes se manifiestan como exteriorización del novelista, o producto, al menos, de su observación, de su creación y hacen de la novela el reflejo del mundo interior, e incluso, a veces, del exterior asumiendo los datos biográficos del autor como ocurre en las identificaciones o en su caracterización como profesor. Su inseguridad tiene gran calado narrativo y filosófico y podría identificarse como el proceso de escritura surgido de la conciencia hasta conformarse en biografía solo existente y sentida como palabra escrita a la vez que comprensión del propio mundo referencial.

28. MELANIO. APUNTES PARA UNA MÁSCARA REVELADORA

El profesor universitario, AP, posee una máscara que establece un diálogo, según el modelo clásico imitado por Petrarca, un diálogo entre el texto y el lector. No importa que la distancia, sea espacial o temporal, se mida por siglos. Lo fundamental es que el receptor adecue su sensibilidad para recoger la circunstancia vital y el mensaje cultural que tiene ante sus ojos, los interrogantes que fluyen entre este narrador, profesor, y su «otro yo» Melanio. Es la imagen que nos transmite el humanista completo cuya curiosidad y conocimientos no tienen límites.

Así lo dispone en una de sus últimas novelas donde a través del monólogo interior en forma de epístola dirige sus dudas mediante la alternancia de la interrogación retórica en busca de las claves que puedan descifrar su futuro y donde Melanio es el contrapunto entre la duda y el sentido narrativo, veraz, de su propia historia:

¿Podrías tú, Hilario, comunicarme de algún modo si podré platicar ahí con Virgilio u Horacio? ¿O acaso andáis disfrazados para no tener espurias tentaciones de esta tierra que aumenta en egoísmo? A quien estoy casi que encontraras por tu espacio es al griego Melanio, el que te encarecía la sabiduría de Horacio, desengañado de la ambiciosa ciudadanía y retirado en su paraje sabino. Sí, es el mismo Melanio que me acompañó por su tierra helena y al que tú recuerdas leyendo a Calímaco en los jardines de la facultad, junto a la estatua de Artemio que conocían con el nombre de de la cazadora Diana ¿También son en tu día presente todos esos recuerdos del pasado consumido? La verdad, Hilario, es que no me agrada perder ese aliento del pasado por mucha brillantez que me ofrezca el presente divino. Recuerda, Hilario, que la ninfa Climene de la égloga de Garcilaso deja constancia en su tela de aquel momento en el que Venus acoge en su boca el último suspiro de Adonis, por quien «en este suelo/ aborrecido tuvo al alto cielo». Se trata de un mito, de la teología mítica, pero no olvidemos del mucho tiempo que necesitó la humanidad los mitos para su mejor y más noble andadura [*Carta*, 105].

La figura atemporal y misteriosa del griego Melanio, había comenzado su andadura en las páginas de *El Embajador*:

Soy griego, ateniense, de madre jonia y padre tracio, y vivía en un lugar donde se apreciaba cómo la brisa del mar se acercaba a las montañas purpúreas del Ática. Mi padre me enseñó a leer de joven a Homero y fue quien me puso el nombre de Melanio, con el cual me han conocido en muchos lugares y espero que me sigan conociendo [*Embajador*, 171].

Frente a la serie de *personæ* que enmascaran los rasgos del escritor, en el caso de Melanio cabe distinguir un juego más profundo y complejo, sustentado en el valor etimológico del nombre. En griego clásico *Melanio* no es sino «el de piel oscura», «el negro», del mismo modo el calificativo *prieto* en castellano medieval se aplica a todo aquello que poseía una tonalidad oscura y que hoy día el adjetivo *preto* en portugués sigue designando el negro. La identificación onomástica del autor empírico y del compañero heleno en sus andanzas periodísticas y novelísticas queda remachada, además, por el vínculo de la amistad y un sintagma que forja de modo inequívoco su unión:

Desde entonces, como otro yo, Melanio fue allegándome su saber, que yo leía desde su andadura por las islas griegas [Prieto, 2004].

El autor fusiona en su escritura la importancia de recrearse en otro ser no limitado a la tiranía el tiempo, desde un apacible diálogo. El Renacimiento entendió que el diálogo platónico, con su posterior empuje ciceroniano, era un excelente modo de comunicación extendido democráticamente. En algunas ocasiones, como en el *Secretum* de Petrarca, el diálogo revestía la necesidad de una confesión íntima disuelta en la conversación entre el propio Petrarca y san Agustín, con la verdad como testigo. Esta integración no solo se da entre el autor y Melanio, sino también dentro del ámbito narrativo, pues Melanio se funde y revive en la figura del profesor, que termina identificándose casi por completo con él. Este juego de oposición y trasfencia que se establece entre Melanio y el

autor, como dualidad que se confiesa secretamente en *Embajador*, aporta para el lector la apertura del diálogo con su tensión, que se manifiesta y exterioriza como dualidad de una misma persona diversificada. Estaríamos así con la pluralidad en la unidad renacentista:

Don Diego levantó pausadamente su mirada, llevándola hacia el rostro de Melanio, y este amplió:

—Os lo digo porque en la isla de Ogigia, en la que dice que reinó la bella Calipso cuando el mundo era una leyenda, me tropecé con un español como vos, el cual era dueño de dos hermosos tapices que titulaba, por su procedencia *La dame à la Licorne* y *La chasse à la Licorne*. Este español, del que os daré mejor razón otro día, fue amigo de vuestro Garcilaso y andaba cultivándose en una historia de amor que le escribía a su dama y pensaba llamar *Carta sin tiempo*.

—¿Un español en Ogigia?

—Sí —confirmó el ateniense—, pero de este español, que nunca pronunció su nombre y corrió tiempos y espacios muy diversos, hallaréis noticia amplia si encontráis su *Carta sin tiempo* [*Embajador*, 176].

La relación entre el autor y su *otro yo* se sustentará, por tanto, sobre un doble aspecto: en el valor de la palabra como creadora de realidades y —como decíamos— en la profunda amistad. Pues, buen conocedor de la tradición clásica, el mismo AP nos remitía con los preceptos que antaño nos legara el orador de Arpino (*De amicitia*, XXI).

Desde el escenario de los sueños, la identificación del AP novelista con el otro yo, Melanio, aparece también trazada por la imagen que devuelve al espejo en los artículos periodísticos que el autor iba tejiendo a la par de sus novelas y que magistralmente sintetiza Jesús Ponce [2005: 860].

Todos los lugares y tiempos han ocupado sus páginas y han servido para traer a la vida por medio de la palabra a personajes como el imaginario Melanio o los históricos Propercio y Diego Hurtado de Mendoza. Sin embargo, al tratar de perfilar los contornos de la máscara helénica, resulta excesivamente complicado asignarle una cronología definida, ya que el andarín Melanio camina por una

ucronía griega e incluso es evocado con nostalgia, pues Esta se ha instalado como más puro sentimiento en sus últimas novelas. Es un sentimiento clave para la comprensión de su narrativa aunque tiene, no obstante, en *Secretum*, el inicio de su andadura y el motivo humano que la conforma y que perdurará a lo largo de su obra ligado a la concepción prietista de la palabra:

Ahora, próxima mi jubilación a los setenta años, nada recuerdo que camine desatado de mi pasado o bien que no busque trasladarlo voluntariamente a él para mejor asegurarlo. Incluso creo que el buen Melanio me acompaña, como otra sombra, por las calles de la ciudad y penetra conmigo en el aula para protegerme de inopias o recordarme con la oda recién citada que el propio Horacio era proclive a sentir la melancolía cuando pensaba en la muerte. Con lo cual también acudía a mí la inconsolable tristeza, y recordaba que todos aquellos maestros que formaban el tribunal de mis oposiciones a cátedra habían ya muerto y no podría consultarles o gozar de sus comentarios. Tenía que lamentar que mi apego a la realidad me impidiera creer y fundirme con Horacio y otros poetas que escapar desde la tierra metamorfoseados en aves canoras o blancos cisnes [*Horacio*, 38].

En definitiva, este misterioso peregrino errante despierta el recuerdo de otros personajes destacados en la narrativa de AP, como el innominado redactor ucrónico de *Carta*, o el errabundo narrador de *Guerras*. La fusión entre un Melanio corredor de siglos, compañero dialogante, cómplice en creaciones, y un AP novelista resulta profunda.

El diálogo es, precisamente, la forma que aquilata el valor unitario del narrador desdoblado, que, inserto en una tradición cultural, toma conciencia de sí mismo: «mi habitarme a mí mismo con el decir de Melanio», en palabras de AP. La dualidad del personaje sirve también para crear un juego múltiple de planos y perspectivas, a la manera de aquel espejo que al situarse frente a otro se repite en una serie infinita. Los calificativos destinados al «buen Melanio —rostro interior del ciudadano AP— pueden, por tanto, aplicarse con igual justicia al docto narrador empírico, conversador perenne con el logo de los siglos» [Ponce, 2005: 862].

En definitiva, si hemos de tentar una senda que nos guíe hacia el modelo de ese diálogo establecido entre la voz narrativa del autor biográfico y su amistoso retrato interior, bañado en el agua de los siglos, estimamos que el dechado que muestra mayor afinidad con tal intercambio dialógico no es otro que el *Secretum* petrarquesco, donde el cantor de Laura se desdoblará desde la voz de un Francesco, caminante *smarrito*, que va repasando en amistosa plática con san Agustín. La importancia del texto petrarquesco en el devenir del diálogo, practicado de forma ejemplar en su novela con constantes guiños al lector, como en el siguiente fragmento donde Melanio y el protagonista de *Embajador* charlan:

La observación de Melanio, dictada por la ironía apartó a don Diego de generalidades hacendísticas, en las que tal vez fuera un tanto apasionado, para centrarse en un caso donde mediaban gastos muy difíciles de justificar porque entre ellos vivían los proporcionados por su virgen gallina, cuya real existencia podría tomar con muy mal entendimiento la Inquisición. Pensando en el ejercicio de la diplomacia intentó aplicarse Mendoza a ejemplos concretos y le preguntó a Melanio:

—¿Os hablé alguna vez de la veneciana Lucrecia Ruberta?

—Sí, algo me hablasteis—respondió el griego.

—Era una de las meretrices más hermosas del cielo italiano y cuyo sostenimiento cultural era elevado. Por ella supe de buenas informaciones que pasé al Emperador o al duque de Alba. Cohabitar con ella fue también un servicio al imperio, pero ¿no habría sido muy impropia bellaquería pedirle un justificante de su bien practicada dedicación amorosa?... [*Embajador*, 186-187].

En las novelas históricas de AP la inclusión de esta máscara polivalente no presenta ningún carácter rupturista, ya que una estrategia textual semejante había sido empleada con anterioridad, en sus colaboraciones en *Diario 16*. Allí, la fusión de espacios y tiempos lejanos se verificaba a través de la recreación de un interlocutor histórico, el poeta Diego Hurtado de Mendoza, quien, junto al profesor complutense, recorría las calles de la capital....Al igual que Melanio, aparecía ligado —como decíamos— de manera bastante íntima con el protagonista de *Guerras*. La ruptura con lo real trata AP de resolverla acudiendo a

múltiples desdoblamientos presentes en el hombre. El desdoblamiento en dos realidades que se instala en la parte más íntima del autor como la atemporalidad mítica nos hace penetrar en el hombre y su realidad. Como san Agustín, AP presiente que el mundo interior es la ruta inevitable para llegar al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno solo cuando se fundan en una misma experiencia cultural. AP renueva la significación del mito y lo inserta en la órbita contemporánea:

—A Melanio—añadí— sí lo habrán visto ustedes por aquí. Incluso habrán leído algún artículo suyo en la prensa

Evidentemente, no era mi día, y los alumnos me enviaron la negativa respuesta de su educado silencio. Y algo les dije queriendo salvarme:

—Por Melanio, que fue un viejo lector de Horacio y otro yo para mí, supe importantes noticias de Grecia. Era amigo de los más preclaros educadores helenos que vivían en Nápoles, especialmente del epicúreo Sirón que aleccionó a Virgilio, el gran amigo de Horacio. De Sirón solía decirme que alcanzó su prestigio porque logró ser lo que le apetecía cuando tuvo oportunidad de alcanzar otras profesiones más pragmáticas o lucrativas. Me añadía que tal cumplimiento de profesar lo que amaba otorgaba una libertad e independencia sin ser cogido por la vanidad o la envidia. Creo que Sirón animó a Virgilio a que cumpliera el ejercicio de que al trance del entusiasmo poético le siguiera el trabajo del talento artístico. Años después leería en Suetonio que Virgilio dijo de sí mismo que así como la osa pare a sus cachorros y después los lame hasta darles su forma, de igual manera procedía él con sus creaciones [*Horacio*, 50].

Todos los encuentros que desencadenan una charla sobre la que se sustenta el tema de la novela guardan una estrecha relación con la tópica de apertura del diálogo del quinientos y con el inicio de alguna de sus novelas donde el auto-narrador comienza su narración con una noticia inesperada, reflejo del encuentro casual, y concluye con una despedida tópica —*Vale*— que decanta el proseguir de la vida, como en *Horacio*.

Sin embargo, el dinamismo de las acciones que enmarcan «el encuentro casual» entre Melanio y AP nos orienta sobre su filiación con las peculiares

tranches de vie que se fingen a través del diálogo durante todo el siglo XVI y que, salvando las distancias, aparecen reflejadas en los múltiples encuentros que el personaje de Melanio va refiriendo en las novelas de AP» [Ponce Cárdenas, 2005: 867]. No aparece solo como una de las estructuras profundas que apuntan la arquitectura verbal de sus novelas, sino que sirve además de materia para la reflexión y punto de inflexión donde transcurren dos vivencias paralelas, la del protagonista de *Embajador*, por ejemplo, y la del autor con el fisco:

Acudió Melanio entonces a recordar tiempos de su lejana historia griega, cuando la democracia iba construyéndose, y señaló una época en la que entre los que atracaban en las callejas de Atenas y el comportamiento de algunos del erario, la diferencia estaba en que aquellos te hablaban de tú y los del erario de vuestra merced. Matizó Melanio que dado que en la lengua griega no existía el tú y el vuestro para distinguir en el tratamiento, sino que este se hacía mediante el uso del plural o de la interjección, lo más preciso sería decir que el del erario exclamaba: «Oh, contribuyente, venid a mí», mientras que el rudo asaltador exigiría: «Contribuyente, descarga la bolsa».

Pensando en el ejercicio de su diplomacia intentó aplicarse Mendoza a ejemplos concretos y le preguntó a Melanio:

—¿Os hablé alguna vez de la veneciana Lucrecia Roberta? [*Embajador*, 186].

En el diálogo el autor aborda el punto de engarce entre la charla amistosa —lenguaje hablado— y la comunicación epistolar —coloquio puesto en escritura—. El contraste de elementos afines se subraya, por otro lado, en el ameno intercambio de opiniones que amalgama las distintas voces:

Melanio sostenía que el lenguaje hablado era el más auténtico acto de comunicación humana, con lo que era primordial el diálogo en cuanto ejercicio que proporcionaba informaciones y permitía expresar opiniones sobre personas, acontecimientos o cosas, y los significados. De acuerdo con esta opinión ciudadana del diálogo cotidiano, elevado a categoría de escritura literaria por Platón, yo le añadía un valor análogo a la familiaridad o ciudadanía del ejercicio epistolar, que no sólo establecía su comunicación entre personas de una común cronología sino entre ciudadanos ampliamente distanciados en tiempo y espacio.

Para Jesús Ponce, la exposición de los nexos que unen dos maneras de diálogo (hablado/escrito, *in presentia/in absentia*), en el marco de una común *urbanitas*, sirve para ahondar en la afinidades del coloquio y la epístola [2005: 867]. A todo este discurrir reflexivo por los valores de la práctica epistolar vendría a sumarse la aparición de la carta (real o ficticia) como recurso literario que figura en varios textos.

CUARTA PARTE

LA SOMBRA DE HORACIO,
PARADIGMA DE NOVELA MÍTICA

29. DEL PROFESOR AL POETA

Somos lo que ocultamos ser. Hasta la aparición de *La sombra de Horacio*, el profesor y novelista AP nos había ocultado una de sus máscaras, acaso la que más pudiera parecerse a su auténtico rostro. Esa máscara es la que identifica al estudioso moderno con el poeta venusino (de Venusia entre Lucania y Apulia, pero también de Venus, la diosa del amor), Quinto Horacio Flaco (65 – 8 a.C.), uno de esos «extraordinarios hombres ordinarios que, como Napoleón hace decir a Goethe, enriquecen la Historia [Cuenca, 2009: 39].

Con estas palabras Luis Alberto de Cuenca nos introduce en una de las novelas históricas de mayor contenido biográfico. Pero, aunque lo autobiográfico sea aquí ingrediente fundamental, la novela es una muestra de la querencia insoslayable de AP hacia el mundo clásico y la figura y la obra de Horacio. Esta compenetración de biografía y lírica es el argumento que va a desplegar la novela, de acuerdo a los principios narrativos que había explicado el autor:

De un modo u otro [la novela] es un mundo abstracto que responde a la necesidad de expresar un contenido esencial y subjetivo, sujeto a estructuras reales, pero no una realidad en sí [...] y donde convergen lo biográfico y lo histórico social. El carácter biográfico, congénito de la novela, es una necesaria consecuencia de la estructura subjetiva que la configura, y este carácter es el que alimentará [...] el sistema mediante el que un autor disuelve una preocupación o problema en expresión (comunicación artística) [Prieto, 1975: 27].

El argumento de la novela se teje en torno a una incógnita: las misteriosas circunstancias de la muerte de Horacio. El misterio engarza el tiempo del poeta con el del narrador homodiegético, *alter ego* del autor, un catedrático de literatura,

en el último tramo de su vida académica. Para disipar el misterio el profesor-narrador acudirá al estudio de los textos clásicos, a la comprensión de la biografía de Horacio en el marco íntegro de esta cultura y su posterior pervivencia, junto a la comprensión crítica y el estudio de sus fuentes; todo lo que ha sido norma de vida, arte y pensamiento en toda la producción de AP. El profesor narrador será el encargado de rastrear filiaciones en la obra de Horacio para conseguir la fusión mítica con el poeta, postulada por el propio autor.

Me limitaré en mi recorrido temático a realzar que la crítica histórica (referida fundamentalmente por Suetonio) y la crítica literaria que se deduce de toda la obra de AP, coinciden en la novela, en la atención que concede a su pervivencia en el ámbito académico que en ella se refleja.

La novela nos conduce tras los rastros del autor de Venusia, tanto por la singularidad distintiva de su obra como por las perennes preocupaciones del hombre reflejadas en el profesor protagonista que, siguiendo la sombra del poeta romano, encuentra respuesta en el arte y la tradición.

La narración en primera persona nos ofrece una visión de la historia y de los personajes filtrada desde la memoria del protagonista, retratando con agudeza los entresijos culturales de la corte de Augusto que rodearon la vida de Horacio con una dosis de interpretación personal y una apreciación moral.

Esta apreciación moral se encuentra en toda la narrativa del autor. Ahora bien, el intimismo que emana de la memoria del narrador se produce al interaccionar la vida de Horacio y la del profesor narrador lo que hace que la narración se construya en primera persona. Absorbe así la historia y las vivencias del pasado y las convierte en vida presente.

Al hablar de la concepción genérica de la novela histórica prietista, vimos cómo los principios aristotélicos quedan relegados. AP no solo alza la bandera de Platón sino además la del estoicismo. Platón es un punto de referencia en toda la obra con algunas menciones a *El Banquete* y *Fedón*. Sobre el primero, se acogerá el autor a las imitaciones que de él se hicieron en el Renacimiento, fundamentalmente por Marsilio Ficino y León Hebreo:

Se decía ya en nuestro tiempo que el amor era el deseo de poseer la belleza, y esta podía estar en un poema, una escultura o una realidad humana. Estimo que para mi amigo Horacio esa belleza a la que se entregaba estaba en el poema, donde además residía la inmortalidad contra las miserias apagadas de la vida...

Marcaba León Hebreo que a Venus le adjudicaban el mirto entre las hierbas porque, aparte de su aroma, el mirto tiene las hojas de dos en dos, pues el amor siempre es doble y recíproco. Me parece que esta reciprocidad no la cumplió Horacio en su experiencia real [*Horacio*, 132].

Pero cuando trata de ofrecer modelos de conducta cívica y de talante, AP se acoge al *Fedón* y a las doctrinas éticas del estoicismo que Cicerón había contrastado en la práctica en su propia vida, como también Horacio, y Séneca había personalizado fuera del rigor original del *Pórtico*. Aristóteles nos enseña qué es la virtud, pero AP la encuentra no solo en el filósofo griego, También en Cicerón, y en Séneca, aunque con mayor sentimiento, en la palabra poética de Horacio. Pues gracias a la *elocuencia*, la memoria, bien templada en soledad (*beatus ille*) y silencio, rompe a conversar con uno mismo y los demás, próximos o remotos, en el presente o en el porvenir para ofrecerles lecciones útiles, como las que aprendió el narrador- profesor de los antiguos y revierte en sus clases.

No cabe duda de que todos hemos sacado buen partido de sus palabras. AP opta en la novela por el arte de la persuasión —*docere delectare movere*— como definía Quintiliano, a través de la palabra de Horacio, y pone así en la historia de la literatura actual las verdades permanentes.

Las coincidencias biográficas entre el profesor y Horacio, ambos huérfanos, ambos amantes del ocio y la palabra poética, son el soporte sobre el cual el profesor va a sedimentar la proyección histórica de la obra de Horacio, política y cultural, en la Roma de César y Augusto hasta llegar al siglo XXI, donde el profesor contextualiza, con nueva savia, al autor de las *Sátiras*, en un nuevo espacio y tiempo narrativo, donde tanto el testimonio real como el ficticio están puestos al servicio de una conducta. El novelista recrea la vida de Horacio y la del profesor protagonista, sabiendo que la verosimilitud no está en la verdad de

unos datos sino en el *exemplum* con el que el profesor construye su vida a la «sombra del poeta».

Este viaje, supeditado a la memoria literaria del protagonista, guía al lector hacia un itinerario simbólico por los distintos núcleos temáticos de la obra del venusino y su proyección en el mundo empírico, cultural, docente del protagonista. Principalmente, será el cronotopo del aula, donde la palabra del autor de las *Odas* se oiga y con ella las eternas interrogantes del hombre con el valor que le otorga la tradición, que quedan concretadas en el libro en torno a *amicitia, amore, otium et republica*.

La reflexión ciceroniana sobre la amistad se constituye como uno de los *motivos* que vinculan el pensamiento de Horacio y los intereses de su realización personal bajo la protección de Mecenas y Augusto. Recuperar el sentido de verdad, siguiendo el modelo estético de la *amicitia* que propone Cicerón implica considerar en su forma más trascendente la dimensión humana, como hizo Petrarca, con una proyección más atenta a la inmortalidad de la escritura en su *Secretum* y en sus *Epístolas familiares*, que a la verdad de la historia de los hechos. Este es el objetivo esencial de la novela que AP practica desde su *Secretum*.

Por eso, la exposición en primera persona de los hechos, con su enfoque autobiográfico y sus matices de interpretación filológica, resulta esperanzadora en la narrativa actual y más en el ámbito de la novela histórica donde, como hemos visto, escasea la pervivencia de la Antigüedad, con el correspondiente rigor filológico, a lo que podría sumarse la falta de espacio que tienen el latín y el griego en los planes de estudio.

La función narrativa simbólica corre, sobre todo, a cuenta del personaje del profesor, quien no obstante participa activamente de la vida de Horacio, poniendo en práctica su concepto de fusión mítica, puesto que se produce una doble fusión, la del personaje protagonista con Horacio y la de este con el autor. AP es consciente de la recuperación del mundo clásico que llevaron a cabo los humanistas del Renacimiento, respetando el sistema de valores que proporcionaron los versos de Horacio, sus fuentes y sus diversas interpretaciones.

Como resultado, la esencia de la novela gravita en convertir el mundo clásico en pretexto a partir del cual elaborar la ficción, tanto en su consideración literaria, artística o filosófica, como respecto de los problemas morales y políticos que, según deducimos en la novela, tuvo que solventar Horacio en las distintas encrucijadas de su vida y que van a refractar, por contraste o semejanza, en ocasiones, en la sociedad globalizada que vive el profesor y en su mundo interior.

Así, en el aula, el profesor ofrece, con la distancia de los siglos, la vigencia de la verdad oculta y eterna que se esconde detrás de la palabra poética. El Horacio íntimo y reflexivo sin tiempo aporta, gracias al discurso del narrador, una meditación sobre la necesidad del estudio de las humanidades en el ámbito académico, pues han servido a lo largo de los siglos para la formación integral del ser humano, y esta carencia se echa en falta en la sociedad actual sociedad de las comunicaciones pero sin diálogo auténtico entre sus habitantes. De ahí el diálogo que se da en la novela entre el profesor, los alumnos y la posteridad, para completar la cadena de la tradición literaria.

A partir de la fusión entre profesor y poeta se va recalando en los distintos senderos de la obra de Horacio, mediante un trenzado biográfico y temático de ambos que quedan fusionados en una misma palabra en el tiempo. Así, en los clásicos, AP nos brinda la posibilidad de ponernos a prueba, con la evocación que hace de Horacio y su mundo, para descargar sus cavilaciones y conformar el ánimo con la escritura, al tiempo que asentar certezas permanentes olvidadas en la sociedad del narrador. El profesor actualiza de esta forma el mismo recorrido que siguió Petrarca con Cicerón en sus *Epístolas familiares*; funde los tiempos mostrando un caminar vulgarmente la vida. Esta convicción de que solo la palabra supera el paso del tiempo es la respuesta del profesor a la pugna contra el olvido.

Por otro lado, en las novelas de AP es frecuente un marco de novela policiaca no como apoyo para la intriga, sino como respuesta narrativa de carácter simbólico, en cuanto búsqueda o indagación en el propio sentido de la obra o en la verdadera identidad histórica de los personajes. En este contexto la historia se valora y se siente como una meditación cultural, trasmisora de verdad, que ayuda

a la comprensión del sentido de la *obra* en la vida del profesor, en su doble dimensión, personal y social.

La identificación del profesor con Horacio es el punto de unión, la génesis desde la cual se realiza el desplazamiento del protagonista por un siglo convulso y literariamente espléndido que se va lentamente abriendo a la crítica literaria en tanto recuperación actualizada, integral de la poética horaciana, fuente permanente del devenir académico y vital del profesor y de don Hilario, desdoblamiento del autor (y del autor creador) que ya había recalado en ellos como motivo o tema de su labor crítica y en la ficción: *Dolabella*, *Guerras*, *Cartas*, en distinta proporción, nos trasladan a ese siglo fascinante en el que vivió el autor de los *Epodos*.

El autor no pretende ficcionalizar la historia sino fusionarla con la vida del profesor, que siente, como Horacio, la sombra de la muerte. Así comienza una apasionada lectura del gran clásico; una nueva apología de un mundo tal vez perdido, el del humanismo, pero que el lector y profesor que es AP se resiste a dejar morir. Es la palabra, como salvación trascendental, en la cual la realidad supone el consuelo de lo cotidiano y lo familiar, devuelve al profesor su conciencia de sujeto activo. En otros términos, la escritura significa una forma de vencer a la muerte.

En su *Morfología de la novela* había expresado que la novela nace de una rebeldía, de una necesidad de salir fuera de sí un sujeto narrativo que busca conmover, sustituyendo la materia histórica por valores estéticos. Es el producto de una insatisfacción o rebelión que se genera en la inquietud o hastío y que por su finalidad se muestra siempre «bajo forma realista» [*Morfología*, 15].

Es en este temor a la muerte donde el autor se rebela e inicia el recorrido temático, por las mismas constelaciones de su poética, cuyo punto de salida es, como en *Secretum*, la finitud de la vida (también en *Elegía* o *Carta*). En la novela citada, el protagonista elige la muerte porque entendía que solo con la certeza de una finitud se podía desarrollar y vivir una vida plena, que la vida solo tenía sentido si aceptamos y somos conscientes de tal limitación. El temor a la muerte que siente el profesor cuando afirma:

Ni siquiera acerté a volver sobre mis pasos, buscar el aula donde estarían mis alumnos y pronunciarles una oración sobre Horacio. Recitarles, por ejemplo, aquella oda en la que exponía su fiel amistad con Mecenas asegurándole (*ibimus, ibimus utcumque praedeces...*) que le precedería en su último viaje [Horacio, 21].

El viaje que inicia el profesor, parafraseando al poeta, se bifurca en dos direcciones: en una lo vemos en el intercambiador de Moncloa, al igual que lo hizo el protagonista de *Oficio*; en la otra, guía al lector por los distintos núcleos temáticos por la obra del venusino. Ambos itinerarios van a confluir en el aula para ahondar en los grandes temas del hombre cuyas respuestas AP las encuentra en el arte:

Paulo Valerio Máximo me cogió del brazo y me confesó muy en secreto: Se dice por Roma que Horacio no murió de enfermedad natural; que fue envenenado o asesinado por algún sicario obedeciendo a las orientaciones del progreso [Horacio, 22].

La novela, por consiguiente, está enraizada en la poética de AP, en su concepción nostálgica de la existencia, nostalgia que en su literatura asume el valor de comprender la vida en su relación con la muerte. A sabiendas de que ha tenido un largo recorrido en todas las épocas literarias, AP asume el tópico como verdad, como una suerte de sumar nuestra experiencia a un saber, es decir, fusionarse con el personaje del pasado que ya obtuvo la inmortalidad y formar parte así de la historia de la literatura que no tiene caducidad:

Miraba alrededor buscándolo, sintiéndome una sombra necesitada del cuerpo que la formaba y al que debía su existencia. Aceptaba que hablara lo que hablara o me moviera donde fuese tendría que buscar a Horacio para refugiarme en él y alcanzar la historia con su existencia compartida. Maldecía entonces los años en los que estuvimos separados, principalmente el tiempo entre nuestras primeras estancias en Grecia y el que me tocó recorrer en Hispania, mientras Horacio crecía en el paisaje regalado por Mecenas [Horacio, 28].

Esta identificación es el *leit motiv* para establecer la función narrativa simbólica de la novela, pues al protagonista le inquieta caminar como alguien innominado, y es esta la misma preocupación que manifiesta Horacio y que tiene que ver con las teorías neoplatónicas que recoge AP, según las cuales nombrar es existir. Por eso, en sus novelas, transforma su vida cotidiana en ficción para que cualquier lector la interprete y la reviva.

La frescura con que AP hace su lectura de los clásicos la vierte en el aula universitaria, sintiendo la intensidad de un poeta que él ha sabido recuperar para la actualidad, diluyendo las fronteras entre vida y ficción literaria. En *Horacio*, la intimidad del autor y los resortes de la memoria construyen el tiempo de la enunciación verificando, por otro lado, que el discurso mismo nace y se crea en el pensamiento del receptor. Y todo ello para comenzar un diálogo donde la voz de AP nos anuncia que el progreso no hace buen maridaje con las humanidades, pues nos impide ver la caducidad de nuestra vida.

En realidad, el profesor-narrador es un heredero que entra en posesión del patrimonio cultural por el derecho de *imitatio*: es la imitación la que le proporciona el material de inspiración. Según esto, el catedrático es una voz que esparce la palabra en el tiempo. Este activar vitalmente la obra de Horacio es el indicio de la concepción prietista de acción que hay en toda fusión de escritura y lectura:

Instintivamente busqué refugiarme en el pasado compartido con Horacio mientras me llegaban a la memoria odas como aquella dedicada a su amigo L. Sestio en la que le advertía con la huida del invierno que la vida, demasiado breve, no permitía esperanza larga. O aquella otra, también sugerida por comparación con el paisaje, en la que advierte cómo duele el pasar de la vida sin posible retorno y sin saber si un mañana se añadirá a nuestros días cumplidos. Era lógico que la noticia de la muerte de Horacio me trajera estos recuerdos poéticos en los que iba comprendiéndome [*Horacio*, 23].

El profesor inicia el sendero «para comprenderse» con la oda I, 4, dedicada a Sestio, donde afirma la brevedad de la vida, aunque ello nos hace amarla más y buscar la belleza en la eternidad del arte. AP se complace en mostrar este

itinerario iniciado en la *cogitatio mortis*, para siguiendo los versos de la oda, recrearse en las imágenes naturalistas y mitológicas que encierra: Venus guía a los coros a la luz de la luna y las Gracias hermosas para pasar a constatar la universalidad de la muerte. La oda no es solo el inicio del recorrido para la reflexión; también guarda relación con la pintura, en especial *Las tres gracias* de Rubens. Porque la fe en la palabra, la búsqueda de la belleza y el amor a través de ella hacen que el triángulo amor-muerte-eternidad trascienda el tópico hasta encarnarlo en vida propia. Siguiendo la oda, la vida se proclama en la danza de las tres Gracias, cíclicamente sostenidas por la mirada de Venus que conduce al *l'amore è un desiderio di bellezza*, como proclama Ficino en su *De amore* y pintan Rubens y Botticelli. Esta relación entre ficción y pintura —*ut pictura poesis*— no es nueva —ya se ha visto— en la narrativa de AP. Baste recordar que en *Quíros* el interior de la cabaña está decorado con cuadros de alto contenido simbólico: *La calumnia*, de Botticelli, y *El sacrificio de Ifigenia*, de Timantes.

El arte y la literatura exigen el esfuerzo creador del receptor que se desplaza a la oda para comprender, entender que solo al asumir la caducidad de la vida podemos gozar plenamente de la belleza que encierra.

Además, en oposición a la brevedad de la vida, recurre el narrador al tópico de la periódica renovación de los ciclos de la naturaleza de la que nos habla la Oda I, 4, donde el poeta crea un contraste con la irrevocable finitud del ser humano y las bellezas naturales, que no son tanto adorno o escenario, como materia y resorte adecuado para la meditación.

No es casual en este sentido que la novela transcurra en otoño. En esta estación el arte y el mito se unen para paliar del mejor modo las heridas producidas por el tiempo del camino andado:

A veces, evocando la rapidez con la que nos contaban las batallas y nos recitaba nombres como Clodio o Metelo Escisión, que apenas citados ya estaban muertos en la historia, he pensado si tal fugacidad no fue marcando ya la meditación en la brevedad de la vida que será una constante en la poesía horaciana (*vitae summa brevis*, escribiré) [Horacio, 30].

El autor se hace eco del tópico para rastrear en la tradición literaria que lo ha fijado con una serie de imágenes. Horacio, como AP, utiliza esta oposición entre naturaleza cíclica y perenne y el hombre mortal y caduco. Así al carácter cíclico de la naturaleza le sugiere por antítesis la mortalidad ineludible del hombre. La primavera se convierte en prólogo y resorte para la exhortación al disfrute y para considerar la finitud insoslayable de todo hombre que busca sosiego en la palabra poética sin límites cronológicos. Por eso, frente al precipitado mundo que rodea al profesor, este opta por la *eloquentia* de los clásicos, y ofrece una lectura sensible a las necesidades y a los problemas del hombre. Porque el profesor conoce perfectamente el valor de la vida en la palabra y se vale de ella para sostener la nostalgia y crearse en otro tiempo, el tiempo narrativo:

Sí, estaba cansado. Me despojé del abrigo y me encerré en el cuarto de trabajo, rodeado de libros. Recogí en una estantería un volumen grande, encuadernado en pergamino ya manchado por el tiempo. Era el texto de *Q. Horacio Flaco, poeta lyrico latino, con la declaración magistral del doctor Villen de Biezma*, editado en Granada, por Sebastián de Mena, en 1599. Luego, sin alejarme del grueso volumen, me fui a una edición de hoy de Vicente Cristobal, colega y amigo y a otra muy ajustada, del también amigo José Luis Moralejo, Madrid, 2007. Respiré algo más tranquilo. Y me abracé a aquella oda, *Eheu fugaces, Postume, Postume*, en la que el pacífico Horacio le transmitía a su amigo Póstumo la melancolía de sentirse efímero, irremediable pasar. Tal como yo me sentía en aquella noche [*Horacio*, 70-71].

La perspectiva biográfica se une así a la reflexión sobre la conciencia de la transitoriedad y, en especial, de la propia limitación. Porque —como ya hemos anotado— el tiempo y la palabra son los ejes sobre los que gravita toda la poética de AP. Y este planteamiento, como respuesta a la experiencia de la limitación temporal, ha sido simultáneo a la búsqueda, anhelo o creencia de una dimensión ulterior de la existencia, situada al otro lado del tiempo:

De pronto, mi anciano amigo Hilario se detenía y nos manifestaba que el mundo llevaba siglos empeñado en que los seres y las cosas fueran tiempo o sea historia, devenir, de tal manera que el tiempo era la esencia del mundo, donde este se sostenía. Horacio lo sabía, lo intuía, y por eso se nos ofrecía *en tanto que historia u oposición al proceder de la nada* y acabar en ella [Horacio, 95].

El sentimiento de fugacidad, asociado al poder igualatorio de la muerte y al reencuentro al otro lado, en la tercera esfera sin tiempo que midiera, «porque en Nápoles se instalaban maestros griegos que explicaban a Platón y las teorías filosóficas que decían de la inmortalidad del alma, de las transmigraciones o de la constitución del orbe» [24].

En este brete me sacudió el recuerdo de que, según los anales, en el 21 de septiembre del año 19 a. de C. se registra la muerte de Virgilio, cuya tumba lo guarda cerca de Nápoles. Pienso que tal vez la oda I, 28 de Horacio, huida de una fijación cronológica, exteriorice la escondida voluntad del venusino de participar en la creencia de un más allá después de la muerte. Descansar así en el espacio donde pudiera reunirse con su amigo Virgilio que tanto lo impulsó, y rememorar que juntos cantaron a los pastores, a los campos, y a los caudillos, tal como rezó el poeta mantuano en su tumba. También poder encontrarse con Tibulo y con Cornelio Galo, a quien Virgilio le había dedicado la égloga X y que se había suicidado en el 26, en el año en el que Augusto, impaciente, le pedía a Virgilio noticias de su *Eneida*... Tenía la sospecha, más allá de la duda, que la muerte de Virgilio, tan vigilada por Mecenas y Augusto, incidió sobre Horacio haciéndole pensar en un espacio habitable tras la muerte, en la que él se abrazaría con sus amigos al igual Sócrates se consolaba de su condena a muerte pensando que se encontraría después, en la otra vida, con Orfeo, Museo, Hesiodo y Homero, por cuya compañía, decía, «estoy dispuesto a morir muchas veces» [Horacio, 109- 110].

Subyace en la citada oda, aparte de la alusión al *Fedón* platónico, la idea del poder igualatorio de la muerte y el reencuentro en el más allá. Para exponer esta idea se vale el poeta del espectro de un naufrago que pide a un marinero una tumba; simula que el naufragio ha ocurrido en la costa donde está el sepulcro de Arquitas de Tarento. AP vuelve a hacer referencia al tópico en la Oda IV 7 [30].

Una idea similar hemos visto en la Oda II, 14 [14], donde el poeta se da cuenta de la igualdad que existe para todos ante la muerte. El tema, con menudas diferencias de época, lo leemos en Horacio, y más tarde aparece en Boecio, Petrarca y Boccaccio, entre otros. El asunto es tan común en la literatura que la originalidad no solo reside en la imitación sino en el diálogo con el que el profesor refiere su propio sentimiento a los futuros lectores. Según esto, el poeta se convierte así en una voz que da cuerpo a la memoria del profesor.

Pero el cenit de este tópico literario lo consigue el poeta con su famosa Oda II, 14, por ser en su totalidad una reflexión sobre la fugacidad de la vida. La oda está dedicada a Póstumo, a quien amonesta recordándole que los años vuelan, la piedad no va a detener las arrugas de la vejez y que la muerte es inevitable para todos los humanos.

Se entiende por qué el profesor espera unirse a aquellos que habitan en el tiempo ucrónico de la escritura y «se resistía a la aceptación de que el mundo se había hecho tan grande, tan gobernado por la incomunicación de los humanos, que era ya imposible vivir un poco en aquel recuerdo de los muertos por los vivos que Cicerón recogió de la herencia platónica. Puede que no lo percibiéramos, pero la verdad es que estábamos a punto de abolir el auténtico pasado» [111].

Vinculado a lo anterior y para tratar de seguir en el proceso de la reflexión que, tras el reconocimiento de la brevedad de la vida, conduce al lector a la perennidad de la vida que otorga la escritura, y a la plenitud de la belleza, que recoge el profesor, parafraseando varios lugares del libro IV de las *Odas*, donde pone de relieve el peculiar poder inherente a la poesía, de salvar del olvido e inmortalizar a todo aquello y aquellos que son materia del verso, motivo este de herencia pindárica. Pues también la poesía es capaz de inmortalizar a su agente. Horacio se refiere doblemente a su futura inmortalidad, por la fama de sus versos, con los que clausura los libros segundo y tercero, y que AP cita en varios lugares del texto haciendo un eje reiterativo dentro del entramado temático:

En una célebre oda, Horacio asegurará su inmortalidad por la fama, y visionariamente profetizará su metamorfosis en un ser híbrido de hombre y ave que le permitirá con su

vuelo, le asegura a Mecenas, escapar de la tierra y de la onda estigia. Horacio siente cómo se le encoge la piel y le brotan pluma por dedos y hombros. Se ve ya ave canora, más veloz que Ícaro [Horacio, 37].

30. DEL HISTORIADOR AL NOVELISTA (SUETONIO COMO FUENTE)

AP ama la obra de Horacio y, a través de ella, ha aprendido también a querer a su autor, de cuya biografía conoce cuanto se puede conocer, hasta el punto de que ha decidido prestarle su vida de sabio actual (y, al mismo tiempo, introducirse en la peripecia vital del poeta romano. Lo que Antonio Prieto me contaba entonces en cafeterías hoy desaparecidas tenía mucha relación con este recorrido autobiográfico por la existencia de Horacio, su alter ego, su *Doppelgänger*, su paradero cortazariano, la mitad de su alma (ya se sabe que Horacio desde aquel *dimidium animae meae* con que definió a Virgilio, ha sido siempre amigo de compartir su espíritu con algún camarada de valor semejante al suyo) [Cuenca: 2009: 39]

Amor por Horacio: el amor —así nos lo sugiere LuisAlberto de Cuenca— como primera motivación para llegar al corazón del poeta y hacerlo parte de sí, la otra parte amistosa de la que hablaba el poeta venusino a propósito de Virgilio. Con ese amor entra en su biografía, para la que sigue unas *auctoritates* principales: Valerio Máximo y Suetonio. No haré un registro completo de los pasajes que muestran la fidelidad del autor a esas fuentes; fidelidad como prueba del amor al clásico. Tan solo, pues, unos apuntes.

La primera referencia en *Horacio* es la noticia de muerte del poeta contada por Paulo Valerio Máximo (15 a.C.-35 d. d.C.), escritor latino de temas históricos, cuya obra consta de nueve libros de *Hechos y dichos memorables* dedicados a Tiberio. El material empleado para su elaboración se remonta en su mayor parte, a Livio y Cicerón, aunque también se ocupa de otros personajes griegos y romanos. A pesar de su modesto valor historiográfico, sugerido en la novela, fue muy utilizado por los escritores antiguos y conoció una extraordinaria fortuna durante la Edad Media. El hecho de que Petrarca lo tomara por modelo en la composición de *De las cosas memorables*, nos pone en la pista de lo que es

para AP la fuente primera a través de la cual filtra gran parte de su saber filológico. Y, en segundo lugar, constituye una referencia explícita al concepto de novela histórica situándonos en la pista genérica de la obra que sigue la estela de las *Familiares* de Petrarca:

Esta mañana, apenas abandonada el aula en la que profeso, sería la hora nona, caminaba por la Ciudad Universitaria hacia el barrio de Arguelles, en el que vivo, cuando se acercó inesperadamente Paulo Valerio Máximo y me comunicó la noticia: Ayer, 27 de noviembre, a los 57 años de edad, murió Quinto Horacio Flaco.

Me quedé traspuesto. Fue como si de pronto la Historia, haciéndose piedra, me hubiera golpeado bajo la afirmación de que detenía su andadura, Ya no existía el movimiento ni la herencia. Paulo me amplió la noticia: Horacio sería enterrado en una de las siete colinas de Roma, en el Esquilino junto a la tumba de su amigo y protector Cayo Cilnio Mecenas [*Horacio*, 21].

La segunda y más importante fuente documental que hemos de tener en cuenta son los propios escritos de Horacio, ya que a lo largo de su producción el poeta fue esparciendo su caminar en la Roma del siglo I a. de C. Sus obras de creación puede dividirse en tres periodos, correspondientes a los tres en que AP estructura la novela.

El primer periodo comprende hasta el año 30, es decir, hasta la fecha que siguió a la batalla de Actium. Abarca hasta el capítulo V. Por esos años los *Epodos* y las *Sátiras*. El segundo periodo está representado por los tres primeros libros de las *Odas*, que quizás vieran la luz el año 23. Por último, en el tercer periodo cabe comprender las *Epístolas*, el libro cuarto de *Odas* y la *Epístola a los Pisones*, que se mencionan en los dos últimos capítulos.

En el primer periodo, justo después de la batalla de Filipos, se habla de la desesperanza inicial de las *Sátiras* y *Epodos* por el porvenir de Roma, que posteriormente se tornará entusiasta confianza en la nueva constitución de la era de Augusto, basada en las virtudes y los valores, como propugna Horacio en las primeras odas del tercer libro, donde se representa un estadio más elevado de la poesía. En el último periodo Horacio vuelve a las formas que había practicado en

su juventud: los sermones o conversaciones que, para distinguirlos de las Sátiras, recibieron el nombre de *Epistulae*.

La tercera fuente que de la que se sirve el autor es la *Vita Horatii*, de Cayo Suetonio Tranquilo (c.75-160 d.C.). Según este historiador, los romanos pusieron los ojos en la creación de su propia literatura, y de ahí el puesto privilegiado que tuvo dentro de la cultura romana en la era augústea. Suetonio fue un autor casi contemporáneo de Plutarco y, como secretario del emperador Adriano, tuvo acceso a los archivos imperiales. Esto hizo que en *Los doce Césares* fueran de especial interés las breves biografías de Augusto y la del propio Horacio en la que AP bucea. El material más valioso que aporta a los datos del autor la *Epístola ad Pisones* son las cartas de Augusto que hacen juego con la documentación empleada en los *Césares*

Se detiene Suetonio en la época verdaderamente crítica y crucial en la historia de Roma en la que vivió Horacio; un momento en el que las continuas guerras civiles entre los romanos dieron al traste con la república como forma de gobierno; tiempos también de tránsito de un mundo a otro, de una era a otra, pues Horacio murió ocho años antes solo de que en Palestina empezara a gestarse la revolución cristiana [Cristobal, 2004: 9]

AP sigue a Suetonio, con los versos de Horacio siempre como testimonios directos para trazar su biografía: sus orígenes humildes, su condición de liberto, su profesión de recaudador de dineros de las subastas públicas, la educación que, con grandes sacrificios, pudo darle el padre:

A diferencia de algunos poetas protegidos por el noble Mecenas que, como Propertio, procedían de familias nobles, el padre de Horacio era un liberto que contaba con algunos esclavos y escasas tierras. Jamás Horacio disimularía esta condición humilde ante los cobijados culturalmente por Mecenas como Lucio Vario Rufo, Plocio Tucca o el gran Virgilio, quienes en alguna ocasión aludían al origen etrusco del muy noble Mecenas, tan vinculado éste a Octaviano que, al morir, lo señaló como su único heredero: Creo que el progenitor de Horacio pertenecería a la clase burguesa de los *honestiores*, cuyas ganancias le proporcionaban cierta respetabilidad social en la que más adelante, con la decisión de Octaviano se podía alcanzar una prefectura fuera de la *urbs*. No sé que el

pater de Horacio alcanzara ninguna y sí que ejercía el oficio de mediador en las subastas de compras y ventas [30].

Su padre, cuidando de darle una esmerada educación, lo llevó a Roma para que se instruyera en las mismas escuelas que los hijos de caballeros y senadores [23].

De su madre nada se nos cuenta, y hemos de suponer que murió cuando él contaba con pocos años, pues en un pasaje de su obra se refiere a su nodriza Pulia (III, Oda 4,10):

En cambio, alguna vez, retornándose a la niñez, Horacio me habló de una nodriza que tuvo, llamada Pulia, la cual le dormía narrándole historias y mitos que tocaban la luz de lo prodigioso y le ayudaban a ir buscando la ensoñación [29].

Según Suetonio, de entre sus profesores, tan solo recordaba con cierto rencor a Lucio Orbilio Pupilo, que no debió de dejar buen recuerdo en él, como testimonia en sus *Epístolas*. II 1,70. AP cita en dos ocasiones a Orbilio: la primera, parafraseando la Epístola 1 del Libro II, escrita por el poeta para complacer a Augusto y que, tras el *Arte Poética*, es la más larga e importante de las epístolas literarias de Horacio:

Atrás quedaba, no sin alegría, el aprendizaje de Horacio de los versos de Livio que solía dictarle en Roma, verga en mano, el desconsiderado maestro Lucio Orbilio Publio, natural de Benevento. Se lo escribía el poeta a Augusto con ocasión de protestar de que se censurara un escrito por ser de actualidad, con olvido de que si los griegos hubieran mostrado el mismo desprecio que nosotros por lo nuevo ¿quién sería hoy antiguo? ¿Quién poseería y leería nuestro hoy; y en qué fuentes aprendería el público? [34].

Más adelante, AP vuelve a mencionarlo, como ejemplo negativo asociado a los nuevos planes de estudios de los que el autor reniega por la desaparición de las materias humanísticas:

La verdad es que por la mañana me había sitiado una alborotada junta de facultad en la que un incipiente devastador de la política nos propuso la supresión del griego y del latín de los planes de estudio. Creo que, dada mi anticuada edad, la propuesta me sorprendió en demasía, y extraña e inesperadamente me trajo la imagen de aquel Lucio Orbilio Pupilo que, verga en mano, nos obligaba a memorizar la traducción de saturnios que de la *Odisea* había realizado Livio Andrónico. Recordé por peregrina relación, que quizás el carácter de Orbilio se debiera a que sus padres fueron asesinados cuando era un niño y después tuvo que deambular con distintos oficios hasta llegar a Roma, a los cincuenta años, y alcanzar la licencia para ejercer la enseñanza... No sé si como panacea por aquella junta de facultad me puse a rezar por el agrio Lucio Orbilio Pupilo y mi amigo Horacio [41].

Posteriormente, Horacio marchará a Grecia para completar su formación. Suetonio se refiere a los primeros contactos con las obras de poetas griegos en su estancia griega, de la que se hace eco AP, pues los hijos de las familias acomodadas iban a Atenas buscando la perfección de la Retórica y, con preferencia, los conocimientos filosóficos. Seguramente en el año 45, con 20 años de edad, partió hacia allí. También esto lo consiguió de su buen padre. Pero ya sin su compañía:

Aseguraría que fue en la curva mediadora de los años 40 a.C. cuando llegamos a Atenas. Nos admiraba ver y escuchar cómo a la sombra de las estoas o pórticos crecían los estoicos, al igual que discurrían los filósofos platónicos en la academia o contemplábamos a los aristotélicos en el Liceo o a los epicúreos en su jardín. Atenas nos deslumbraba con la proclamación de su inteligencia y la gracia de la belleza y, tal vez egoísta en nuestro asombro, no recuerdo que nos afectara mucho la muerte de Cicerón el 7 de diciembre del año 43, a pesar de que conocíamos los famosos catorce discursos contra Antonio denominados *Filípicas* [33].

Siguen después los sucesos del asesinato de César, los idus de marzo, la guerra, en la Horacio participa como tribuno militar a las órdenes de Bruto. Este súbito salto de las letras a las armas —una muestra de la tan frecuente vinculación histórica entre armas y letras, como más tarde se daría en los poetas

soldados del Renacimiento— quedará reflejado en *Epíst.* II 2, 46-48. Así narra AP —siguiendo casi literalmente a Suetonio— la participación del poeta en la batalla de Filipos:

Creo que Filipos, la batalla extendida al oeste de la ciudad, significó para Horacio la representación de una contienda civil que llevaba años escuchando, padeciendo materialmente, y en la que ahora le tocaba participar como actor. Ciertamente que su actitud en la batalla rozó el deshonor de abandonar el escudo y huir, pero se necesitaba valor para confesarle tal cobardía a su compañero Pompeyo Varo, si es que no se trata de la apropiación literaria de un motivo del poeta Aquiloco crecido en tópico. Recordando a los dioses que envolvían con su cuidado a los personajes homéricos, Horacio invoca al dios Mercurio que ayudó a los troyanos y narraba cómo el dios lo envolvió en una ágil nube y lo salvó de la bélica marea de Filipos [3 -39].

Después de Filipos, Horacio se acogió a la amnistía concedida por los triunviros a las víctimas de la derrota, y regresó a Roma. Con la amnistía, dos amarguras acabaron con su ánimo: la muerte de su padre y el hecho de haber sido desposeído de su Quinta en Venusia, confiscada en beneficio de los vencedores que recibieron las tierras como resultado del reparto. En *Los doce Césares* observamos cierta reserva con respecto a la figura de Augusto quien «no mostró moderación en la victoria, enviando a Roma la cabeza de Bruto, para que la arrojaran a los pies de la estatua de César, aumentando así con sangrientos ultrajes los castigos que impuso a los prisioneros más ilustres» [59], y así en AP:

La mente, cansada, se extendía propicia para creer alimentada por la ignorancia, y los cantos permitían olvidar que, la guerra civil reanudada contra los tiranidas, permitió a Octaviano, con ayuda de Marco Antonio, la purga de sus enemigos en la oligarquía. Unos trescientos senadores y dos mil *équites* formaron en una lista de proscritos, detenidos y ejecutados. De la cabeza de Bruto, enviada a Roma y arrojada a los pies de la estatua de César, ya nadie quería acordarse [91].

Luego su carrera literaria. Una vez que se dio a conocer con sus *Epodos* y *Sátiras*, Horacio comenzó a frecuentar los círculos literarios y, posiblemente en esta época, frecuentó la escuela epicúrea de Sirón en Nápoles donde debió de conocer a Virgilio, a quien admira especialmente por sus *Bucólicas* se detecta en los Epodos II y XVI. También es en esta época cuando compone sus primeras sátiras para plasmar el espectáculo de Roma, entregada a las revoluciones. Por ellas, se atrajo la atención del mundo intelectual de entonces, cuyo centro era la figura de Mecenas [Suetonio, 97]. Por aquellos días Virgilio y su amigo Vario Rufo le hablaron a Mecenas de un poeta de Venusia que merecía participar con ellos en el círculo:

No obstante su éxito, Mecenas era un hombre bastante nervioso que desconfiaba un tanto de sus actuaciones. Solía dominarse, pero le inquietaba un poco, pero le inquietaba, por ejemplo, la firmeza de Propercio rehuendo el compromiso épico... Posiblemente en esta actitud de su carácter convenga situar su reconocido acierto en buscar poetas que pudieran darle gloria a Roma, e incluso, quizás la tardanza de aceptar a Horacio tras la presentación de Vario Rufo y Virgilio [63].

Puede que el gran Virgilio, algo tartamudo, no estuviera demasiado acertado al decir en favor de Horacio o puede que Mecenas estuviera cavilando en algún asunto de estado al margen de la poesía, pero el caso es que la mirada de Mecenas se extendía fuera de nosotros hacia un punto que nos indicaba la despedida. No por mí, que nada podía esperar, sino por mi amigo Horacio lamenté la fría y lacónica recepción que nos hizo Mecenas. Abandonamos su casa sin saber encontrar palabras que nos consolaran [65].

No sorprende que *Horacio* se inicie con una de las odas en las que expone su fidelidad a Mecenas, *ibimus, ibimus utcumque praecedes* [21]; un Mecenas ya enfermo, al que quiere alejar del temor a la muerte. Ambos han nacido bajo un mismo signo y los dos se han salvado de una muerte prodigiosamente. Él, Mecenas, en una grave enfermedad, y el poeta, cuando un árbol pudo aplastarlo. El tema, por otro lado, es el punto de inicio con el que comienza el tiempo del

discurso en la novela, paralelo al viaje metafórico que iniciará el autor por su vida académica siguiendo la senda poética del autor de los *Carmina*:

Me parece evidente que Horacio sin grave mengua de su libertad y sin abjurar de su humilde condición social, sintió una fiel amistad por Augusto y su consejero Mecenas. Creo significativo a este respecto que, como dije, Mecenas le recomendara al *princeps* en su testamento: “No te olvides de mi amigo Horacio Flaco [Horacio, 152].

Mecenas testimonia sobradamente lo mucho que le estima en su conocido epigrama, recogido por Suetonio en la *Vita*: *Si no te amo yo más que a mis propias entrañas, Horacio, que veas tú a tu amigo más esmirriado que Ninnio*. (Pues Mecenas era el prototipo de *obesus Etruscus*) [Suetonio, 99].

A pesar de todo, Horacio evitó un excesivo trato y vinculación con las altas esferas, celoso de su independencia. En la correspondencia que refiere Suetonio entre el poeta y el *princeps* se observa la voluntad de mantener cierta distancia. Así refiere cómo le ofreció el cargo de secretario particular suyo, según lo da a entender en este escrito dirigido a Mecenas:

Antes yo me bastaba y sobraba para escribir mis cartas a mis amigos; ahora, tan ocupadísimo y mal de salud como estoy, deseo quitarte a nuestro buen Horacio; vendrá, pues, de tu mesa, en la que está solo como parásito, a este palacio mío donde a cambio me ayudará con la correspondencia [Suetonio, 98].

La victoria de Accio quizás declare el mayor acercamiento y compromiso de Horacio con Augusto, a quien le hubiera gustado contar con el poeta bajo el cargo de secretario *ab epistulis*, que debería supervisar la correspondencia de los gobernadores, estar al tanto de los movimientos de los ejércitos, recibir los partes de guerra y notificar a personas y ciudades los privilegios que el *princeps* le otorgaba. También la redacción de los discursos y correspondencia particular. Horacio rehusó tal ofrecimiento [Horacio, 81].

Ni siquiera al rechazar esta oferta se enfadó Augusto ni dejó de profesarle admiración. El historiador latino cita algunos pasajes de la correspondencia mantenida entre el *princeps* y el poeta, al que alude AP, que confirma lo expuesto.

Después de haber leído algunas de sus epístolas, Augusto se quejó de que no le mencionara; véase el paralelismo entre historiador y novelista:

Has de saber que estoy enfadado contigo porque muchos de tus escritos de este tipo no están dirigidos especialmente a mí. ¿Temes acaso mala reputación entre las generaciones venideras porque pueda parecer que has sido amigo mío? [Suetonio, 99].

La queja de Augusto alude, lo más seguro, a la epístola a Floro. Octavio se ganó la amistad de Mecenas y de M. Vipsanio Agripa, al que en una diplomática oda, Horacio le considerará indigno de cantarle, cediéndole el honor a R. Vario Rufo, integrado también en el círculo de Mecenas [Horacio, 75].

La epístola dirigida a Augusto (II, 1) es, tras el *Arte Poética*, la más larga y la más importante de las epístolas literarias de Horacio. Conocida por la *Vita* de Suetonio, es un anticipo de *la querelle des anciens et des modernes*. En ella pasa luego, para concluir, a *la poesía de lectura* y a elogiar a Augusto por haber sabido elegir a poetas como Virgilio y a Vario, digno este último y mejor que él para poder exaltar las hazañas a través de la épica; pero no quiere empañar su figura y que sus libros acaben sirviendo de envoltorio a los tenderos.

Por las mismas fuentes sabemos que físicamente Horacio era *brevis atque obesus*, según él mismo se describe, en abierta contradicción, ¡oh ironía! con su *cognomen*: *Flaccus*; tal y como lo define el propio Augusto en otra epístola, citada por el biógrafo, con palabras que descubren la faceta humorística del príncipe: «te falta estatura, pero cuerpecillo no te falta» [Suetonio, 368].

Yo, por mi cuenta, recordaba a Horacio, bajito y obeso, intentando no aparecer en pie junto a Virgilio para que la gente no midiera con la vista sus opuestas estaturas y comentaran el contraste. Tal vez fuera injusto, pero me parece que ese complejo físico lo mantuvo Horacio toda la vida aunque ello no empañara para nada la alta estimación del poeta por su amigo, al que en una de sus odas califica de “mitad de mi alma” *animae dimidium meae* [Horacio, 58].

Nunca gozó de buena salud, y se vio atacado de una enfermedad tan repentina que no le permitió hacer testamento:

Murió el 27 de noviembre del año 746 de la fundación de Roma. Año 8 antes de Jesucristo, siendo entonces cónsules Marcio Censorino y Asinio Galo... La tumba de Horacio fue construida en el Esquilino, cercana a la de su gran protector y amigo [Suetonio, 369].

Moya del Baño, en el prólogo del libro [2007: 16] sugiere cierta precaución hacia la figura de Augusto por parte del novelista, porque, «como es normal también eres responsable de nuestra mirada hacia ellos; ya he comprobado que simpatía hacia Augusto no tenías mucha; valoras lo que hizo pero recelas bastante y, pese a no hacerlo demasiadas veces, resaltas sus debilidades». Y en este recelo AP no hace sino seguir a Suetonio:

No descarto que en alguna de estas opiniones esté contagiado de Suetonio, quien en sus primeras páginas de la vida de Augusto manifiesta cierta hostilidad. E ignoro si su cambio a mejor trato posterior se debió a la aceptación de las memorias y otras obras de carácter político del príncipe o a la lectura de aquellos poetas que, como Horacio, se había procurado Augusto por su alabanza... Desde luego yo no podía acudir a Augusto, que tan afín fue a Horacio con Mecenas, porque el *princeps* apuntaba ya a su crueldad, que ejercería pronto contra su propia hija y años más tarde contra su nieta, También Julia, acusadas de adulterio y confinadas [Horacio, 87].

Ficción e historia, de esta manera se coligan en AP. Donde el autor recrea un mundo concreto, identificable y riguroso con las fuentes en las que se apoya. Un mundo condicionado por coordenadas espaciotemporales en las que se narra la vida del gran poeta. Novela e historia ceñidas en una ósmosis donde se inserta la ironía y la anécdota con lo más sublime y poético del autor de las Odas.

Recordemos que el vocablo *historia*, en su acepción griega, significaba conocimiento resultante de una investigación. Así, pues, acontecimientos, narración e investigación son términos definibles y perceptibles en esta novela.

Discurso de un humanista en donde lo histórico participa y deviene en categoría narrativa que aspira a hacer historia sirviéndose de las sutiles convenciones que AP aporta a la ficción.

No hemos encontrado en la novela ningún ninguna visión que discrepe de las fuentes históricas, sino más bien una descripción del ambiente en el que vivieron estos personajes y un acercamiento a su personalidad utilizando fragmentos de su propia obra en el caso de Horacio, cuya fuerza lírica y cuyo simbolismo van, sin embargo, más allá de lo que se entiende comúnmente por novela histórica.

31. LA FUSIÓN MÍTICA

El profesor no solo se funde con la poesía de Horacio, va más allá, busca sus fuentes, por lo que en consecutivas citas hará mención a Píndaro y Mimnermo. La crítica histórica le conducirá en el libro a la crítica literaria, siguiendo las líneas temáticas que se manifiestan en la novela, uniendo ambas al encuentro con el mito:

Le pedía a la memoria que me ofreciera más aventuras de mar, de ese inmenso espacio generador de mitos capaces de exteriorizar lo invisible mediante la ayuda de la palabra e integrarlo como realidad en la experiencia colectiva [*Horacio*, 92].

Los nexos entre el mito y la materia propiamente debatida en relación a personajes o temas no son solo la ejemplaridad entendida en el doble sentido cervantino de perfección artística y moral. Es al mismo tiempo una convención artística en la obra. Si hemos aludido a las imágenes míticas pictóricas que contienen las odas horacianas, y que el profesor retiene en la memoria para convertirlas en escritura, para comunicar que, más allá de la mimesis, toda la belleza que no se puede expresar con pintura se expresa con palabras.

Ya la escuela romana que recorre acompañando a Horacio le ofrecía una notable cantera de mitos para narrar la historia de Roma según el modelo político

promovido por Augusto que alude a la vinculación de la ciudad con los orígenes míticos, lo que hallaría en la *Eneida* su más cumplida plasmación. «Pero, sin mostrar contrastes, era necesaria la voz y la acción de aquellos que, intelectualmente, levantarán Roma y la condujeran por la vida de los siglos hasta hoy» [60-61].

Sin embargo, es en el universo de la infancia donde el narrador como el poeta sitúan los primeros encuentros con el mito, de acuerdo con Horacio en su Oda III, 4. Se rememoran en ella las primeras evocaciones del mito en la infancia con el sentido freudiano de edad feliz, señalando la posibilidad de la fusión mítica cuando el escritor funde su propio pasado con el del poeta, con su infancia, para refugiarse en ella «por la felicidad de lo atemporal». Los dos huérfanos (Horacio y el profesor), asocian a la voz de Pulia (la nodriza) este primer encuentro con el mito:

Quizás la voz queda de Pulia, envolviéndole, fuera el sonido que le inducía a perder la tierra y ascender desde Venusia, entre ópulos y lucanos sorprendidos, al encuentro de Calíope y sus hermanas para conocer el mito. Lo escuchaba y lo sentía iniciar el vuelo de la poesía recogiendo su niñez, a las que agrandaba con notas de magia y fantasía, al igual que los biógrafos y escoliastas cubrían de leyendas las trayectorias de Virgilio y otros poetas cercanos. Barruntaba que era un Horacio al que la realidad quería perder [*Horacio*, 29-30].

Más adelante el autor se retrotrae a este momento donde comienza la evocación:

Llevaba ya varios años alejado de Roma y comprobando que cuando el lejanísimo ayer y el hoy se juntan fuera de la medida del tiempo todo es un mismo espacio que domina la eternidad sobre el mezquino contar de los siglos. Y sentí que en este espacio en el que mi imaginación de lo eterno se movía, yo había permanecido bajo la sombra de Horacio desde que de pequeños nos escapábamos de Pulia su nodriza [*Horacio*, 127-128].

Ahondando en la pervivencia de Horacio en el Siglo de Oro, y conectando ambas laderas con el mito, recalca el narrador en la técnica asociativa que vincula la experiencia personal al mito y al elogio de un tercero; técnica heredera de

Píndaro y que habría de continuar con fray Luis de León —la oda a Portocarrero— y Herrera («En alabanza a don Juan de Austria por la reducción de los moriscos»). Asumiendo la palabra de Horacio, evoca la oda I, 15, con la profecía cantada por el dios Nereo a Paris y Helena sobre las tristes consecuencias de su huida. Sigue aquí una tradición mítica que dotaba a los dioses del agua de un especial poder de vaticinio. En el libro se bifurcan sus huellas en dos referencias que enlazan las odas II, 20 y la II, 30, donde los poetas, convertidos en cisnes blancos, se aseguran la inmortalidad:

Pienso que en esta época romana, hilando tradiciones, es el asentimiento de Horacio en el mundo de los adivinos y las profecías que le permitirán más tarde argumentar, por ejemplo, aquella oda en la que el dios marino Nereo profetiza los males para Troya que traería el rapto de Helena por Paris o más personalmente su seguridad en alcanzar la inmortalidad transformándose en un blanco cisne, amén de su profetizar con justo orgullo haber creado una obra más perenne que el bronce que no destruirían ni la voraz lluvia ni el fuerte Aquilón ni el paso seriado de los innumerables años [*Horacio*, 44].

El diálogo intertextual implícito apunta a la fusión mítica entre el poeta que camina, existe y acompasa su voz con la palabra del narrador a través de su *alter ego* —Melanio— del que se vale, como en *Embajador*, o en sus artículos periodísticos, o en *Guerras*, para encontrar las raíces del mito:

Diré, antes de olvidarlo, que fue en esta época, exactamente en los *idus de septiembre*, cuando Horacio y yo conocimos a Melanio, un extraño griego, platónico amigo de la ficción y tan capaz de inventar la realidad de Horacio y mía que sin él quizás no existieran estas páginas, Melanio sentía la unidad de la patria y sentíase, como Apolo, mediador de las dos mitades del mundo helénico al ser hijo de madre jónica, instalada en Delos, y de padre dorio, ejemplificado en Delfos [*Horacio*, 34-35].

La coherencia que caracteriza el universo literario de AP, un macrocosmos textual regido por unos semas que operan tanto en sus estudios filológicos como en su producción novelística y sus colaboraciones en prensa, se hace patente al

hablar de Melanio [Ponce Cárdenas, 2005]. Vemos de qué modo no solo encarna el retrato interior del maestro complutense sino que comparte una misma voz, desdoblada al estrechar e interiorizar unas mismas raíces culturales. El mito como ejemplo aparece en la novela situado en el humanismo que en AP implica una aspiración clásica, cultivando la imitación, por la que se vive la poesía como una detención del tiempo, al margen de los reclamos de la actualidad [Prieto, 1999: 23].

El significado del mes de septiembre se observa en toda su amplitud cuando comprobamos su presencia en todas sus novelas, e incluso en algunas con papel determinante. En septiembre se sitúan momentos claves de la vida de varios escritores del Siglo de Oro que el autor convirtió en personajes de sus novelas: Boscán, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Cervantes...

Es, asimismo, el mes en que conoció a Melanio, mes del nacimiento de su sombra, como la fecha de nacimiento del autor, pero también es el mes de la muerte de Virgilio, de manera que se relaciona con el ciclo de la vida y de la muerte que tan intensa presencia tiene en las novelas del autor de acuerdo con el procedimiento de la fusión mítica. Y, desde luego, es también el mes en el que había nacido Augusto —*Carta*—.

El encuentro con Melanio en septiembre simboliza el nacimiento de su conciencia creadora de hondas raíces clásicas. Por él descubre el valor del mito, con el que nace e irá creciendo por los distintos espacios de ficción. Por ello el profesor se alegraba al encontrarse «al buen Melanio, llevándome de un lugar a otro en su continua transgresión del tiempo» en pos de la belleza:

Pasábamos así las horas recordando mitos que ayudaban a los poetas a explicarse o con los que se fundía para definirse o daban autoridad a un argumento por analogía. Conveníamos en que el mito, al igual que la auténtica erudición, era necesario a los poetas para no berrear y poder experimentar la belleza [Horacio, 74].

El autor, en su doble condición de crítico y creador, se reafirma en los mismos postulados, como lo hace al hablar del empleo del mito en sus dos modalidades:

como argumento del poema y como mero ejemplo. En cuanto al primero, recoge la disposición del profesor, engarzando el mito con el nuevo valor que fluctúa en la época de Augusto hasta llegar al presente del narrador. Por lo que se refiere al ejemplo, AP recorre la obra de Horacio deteniéndose en Apolo, Júpiter o Mercurio:

Si es que no se trata de la apropiación literaria de un motivo del poeta Arquíloco crecido en tónico. Recordando a los dioses que envolvían con su cuidado a los personajes homéricos, Horacio invoca al dios Mercurio que ayudó a los troyanos y narraba cómo el dios lo envolvió en una ágil nube y lo salvó de la bélica marea de Filipos [Horacio, 38-39].

La expresión mítica del amor es otro nexo al que se acoge AP para comunicar la belleza, su saber más sentimiento, caminando por la poesía occidental, «porque siempre anidaba la valoración del amor con el valor de amada única, estaba en el origen elegíaco de Cornelio Galo o de Propertio, entregados a pronunciar un solo nombre de dama, fuera esto realidad o no, que poco importaba porque siempre anidaba la valoración del amor exponiendo una intimidad biográfica. Y luego recogía la amistad con Horacio para que leyéramos cómo a su amada o amiga Galatea le desea suerte en su viaje por un mar encrespado que es el mismo que contempló Europa cuando fue raptada por el mito» [Horacio, 73].

También AP describe el mito como ejemplo, como símil. Al igual que lo hizo el poeta para agradecer la nueva situación a la que lo llevaría su inclusión en el círculo de Mecenas. La presencia del mito o la simple alusión o cadena de muestras de agradecimiento a Octavio sobre un determinado aspecto de la circunstancia histórica correspondiente a la que ya aludí anteriormente. AP, al igual que Horacio, tiene preferencia por la leyenda troyana, de la que dejará testimonio en *Quílos y Guerras*:

Después, nos divertíamos con aquel tiempo en el que Apolo fue introducido en Roma en calidad de prodigioso curandero que prevenía las epidemias y otros males y que al elevarse a dios en Italia fue altamente estimado por los ciudadanos. Una de sus odas, la

IV, 6, la inicia Horacio realizando un himno al dios Apolo, al que inmediatamente liga con su actuación decisiva en la guerra de Troya en tanto que salvador de los antepasados de Roma, y con su valor de protector de la poesía. Creo que ya dije que Apolo, dios de la luz, nacido en la errante isla de Delos, era el dios preferido de Augusto [*Horacio*, 74].

En la citada oda, contemporánea del *Canto Secular*, Horacio glorifica a Apolo que, haciendo perecer a Aquiles, salvó a los troyanos de una matanza general y permitió la fundación de Roma. Inspirado por el dios, hace repetir a los muchachos y a las doncellas las estrofas que cantarán en los juegos seculares, y cuyo tema, traspasando el tiempo, llega a ser motivo de conversación en la tertulia que el profesor narrador mantiene con sus amigos:

Especialmente a don Hilario... Nos recitará y comentará a Horacio o a Virgilio. Don Hilario era poeta porque atendía la sentencia de Pitágoras sobre que las almas de los poetas pasaban a los cuerpos de los cisnes, consagrados a Apolo. Creo que por eso siempre sonreía y tenía ánimos en las mañanas de los domingos para buscar ediciones raras de libros antiguos por El Rastro madrileño o la cuesta de Claudio Moyano... Varias veces me había comentado Hilario la vieja carta de Horacio dirigida a su libro, esto es, a sí mismo, alertándolo en su descendente trayectoria desde la juventud en los comercios de los Sosias hasta su vejez comido por la polilla o sirviendo de envoltorio a algún objeto o alimento [*Horacio*, 94-95].

Sutilmente alude AP en la cita anterior a la búsqueda de códices. Pues el descubrimiento por parte de Petrarca de la obra de Cicerón, junto a la labor de traductor que llevó a cabo, son factores destacables que actualiza AP al hacer recorrer el mismo sendero por la cuesta de Moyano. AP acoge el mito y lo actualiza para manifestar con ello que existe una perfecta coherencia entre el propósito moral de sus novelas y su conformación lingüística a través de todo el entramado mítico, inicio y final de su docencia, al que se acoge para transmitir experiencias de vida:

No me importaba aceptar que yo era una sombra de Horacio crecida desde la niñez de Venusia hasta que, encerrado en una biblioteca universitaria, preparaba mi tema sobre Horacio para las oposiciones a una cátedra de la que en una mañana de estas me despediré después de cuarenta y dos años. También la extrema sombra de Homero se proyecta en los *Posthomérica* y corre acogida en Virgilio y Ovidio, en el mismo *Carmen* a Apolo de Horacio que recuerda la muerte de Aquiles por el dios y a quien el poeta canta por salvar en Troya a los antepasados de Roma. Y claro está que a este Apolo, al que ensalza Horacio en el *Carmen Saeculare*, es el Apolo que tañe la lira y enseña armoniosos acentos a Talia y al que está especialmente reconocido porque fue quien le dotó de genio, le otorgó el arte de hacer versos y el nombre glorioso el poeta. Todos somos la sombra de un ser anterior le llamemos Apolo, Homero u Horacio [128].

El mito en la novela se convierte en refugio del protagonista, en una especie de huida por la decepción provocada por el entorno cultural y académico que lo rodea. Así, en el mito se realizan al unísono la voz de Horacio, del Profesor del autor, aunque también aparece vinculado a algunos elementos familiares en la narrativa de AP como son la experiencia de la muerte, el viaje iniciático y la experiencia del amor.

Las primeras manifestaciones de esta consciente utilización del armazón mítico que se da en la novela tienen que ver con esta triple alusión:

Me sentía, pues, una sombra de Horacio; una oscura proyección de lo que él caminaba siendo, a su vez, cuerpo de otra sombra. Y pensaba que tal vez ser sombra de alguien, si se escogía bien, era rozar la inmortalidad de la palabra en el tiempo, por lo que convenía que cuerpo y sombra se identificaran lo más posible [*Horacio*, 128].

La autorreflexión, tan presente en sus novelas de materia histórica, es el vehículo perfecto a través del cual se textualiza el deseo de evaluación y ordenación de su propia literatura en fusión con el poeta y obras por medio de un universo ficcional creado por la asunción del mito en su narrativa, que se presenta como motivo, tema o conciencia desdoblada, para recuperar las vivencias del pasado mediante referencias que halla en el poeta de las *Sátiras* o mediante

disquisiciones puestas en boca de personajes que de alguna manera representan su *alter ego*, como es el caso de Melanio:

Por detrás, me pareció escuchar la vieja voz de mi amigo Melanio que me indicaba cómo el mito le ofreció al ser humano la creencia de pertenecer a una continuidad sin fin y cómo fueron los dioses míticos quienes enseñaron al hombre a vivir sobre la tierra. Sentí frío y cerré la ventana dirigiéndome al sillón en el que habitualmente me transformaba en confidente de lo que leía o de lo que me acercaban la memoria y la imaginación [Horacio, 135].

Las claves críticas que precisa el autor para explicar el empleo del mito en la construcción del personaje y cómo se llegan a asumir en tanto código cultural, son las mismas que transitan por el círculo de amigos de la tertulia del café de Argüelles, fundiendo un sentimiento colectivo, pues que ellos también confían en su pervivencia más allá de los valores que le otorgó al mito la Roma de Augusto.

Al final de la novela AP incorpora un nuevo contraste irónico entre los iconos con los que la sociedad actual valora el mito y su significado trascendente en la Poética clásica, como una suerte de guiño a la literatura posmoderna:

Creo que aceptábamos la realidad y sonreíamos; es probable que apelando alguno a Plinio cuando señaló que ningún derecho tenían los dioses sobre el pasado, excepto el del olvido. Tal vez nos hubiéramos imaginado en algún punto dioses que caminábamos junto al mito por el pasado, quedándonos en la playa. De vez en cuando recusábamos la actualidad y uno a otro, o a todos, preguntaba: ¿Recuerdas cuando se estrenó *Gilda* en el Lope de Vega y...? Sí, nos acordábamos todos, incluso los que no habíamos visto la película, y a la convocatoria de *Gilda* acudíamos para construir imágenes y ficciones de un pasado que necesitábamos con el fin de reconocernos otro día más animándonos en la palabra [Horacio: 149].

Si anteriormente hemos anotado la relación del poeta con la pintura de la que se hace deudor el profesor, este aprecio iconográfico perdura en el tiempo del narrador, como signo de una nueva cosmovisión con respecto a la teoría mítica. Así, ahora se detiene el profesor en observar con nostalgia la transformación de

la diosa Artemisa en Diana; y a las espaldas de su Facultad de Filosofía se erige el monumento a la diosa, como un símbolo del sentido que le otorga al mito la sociedad actual, pues Artemis, transformada en Diana, es la ruptura del helenismo antropocéntrico por la visión imperial del mito [*Horacio*, 84]. Con ironía cervantina, AP se refugia en la diosa clásica (Artemis), la incorpora a su escritura y hasta la siente como propia. Desde esta comprensión asume una serie de recursos entre los cuales está la facultad de transformar algo o a alguien con un nuevo sentido de la belleza. Mitifica con ejemplos su propia biografía; la actualiza en su discurso académico, en el aula, o se sirve de los mitos para diseñar el género de la novela histórica en el ámbito heterodoxo de la narrativa actual. El mito es, en este sentido, la clave para la comprensión del género histórico en nuestro autor, como ya hemos visto que lo es para Broch o Yourcenar. Con la transformación de Ártemis en Diana, AP simboliza la nueva situación del profesor luego de concluir su vida académica:

Pero tenía abierta la puerta que daba al jardín. Algo íntimo me impulsó a visitarlo, con el triste recuerdo de un año en el que las plantas se agostaban porque la facultad carecía de presupuesto para regar. Allí, como siempre, estaba en su centro una escultura de Diana cazadora, manchada por el tiempo y desasistida de miradas.

Nunca había asimilado que la estatua renunciara a su nombre de Ártemis, cantada en un himno por Calímaco, y se rebautizara con el de Diana... Me parecía Ártemis una diosa más amable y cercana de lo que se mostraba Diana, castigando duramente al joven Acteón por contemplarla desnuda... Los jóvenes, imaginando furtivamente el amor en las cercanías de la estatua, creo que concordaban algo más con la humanidad de Ártemis que con la acre Diana, fabulada por Higino y castigada por Boccaccio, ya que le horrorizaba la sola presencia del varón.

Fusión de tiempos... O puede que, como hiciera hace años en suelo helénico Melanio, me llevara a la censura de las guerras civiles denostadas por Horacio, con lo que me venía el recuerdo luctuoso de que por una guerra civil hispana yo ingresé en la familia de los huérfanos. Fue cuando tuve el presentimiento de que Melanio carecía ya de voz y como si algo de mí, que jamás mendigué en la orfandad, se hubiera apagado para siempre [*Horacio*, 168].

La fusión final con Melanio, su sombra clásica, es un ejemplo más de cómo AP camina, aunque renovando, por los mismos lugares para fijar, como buen humanista, que uno de los mayores beneficios que puede rendir como escritor es divulgar el conocimiento, extenderlo y universalizarlo, liberando así al lector de las tinieblas de la ignorancia, del valor efímero del presente y de la necesidad de una vida que lo traspase. Por eso al jubilarse el profesor y cesar su enseñanza, los pilares clásicos que lo sostuvieron, sintetizados en la personalidad de Melanio, concluyen al terminar también su docencia.

Refugiarse en el mito, alcanzar la fusión mítica, es fundirse para ofrecer una visión de hondas raíces culturales, distante de la cosmovisión que preside el mundo actual, ajeno a la verdad humanística:

El humanismo renacentista entendía que el enfoque lingüístico y literario de la educación daba al hombre la verdadera *humanitas*, pues se tenía la firme convicción de que tanto el saber como la elocuencia, tanto el contenido como la forma de los textos, dependían del estudio e imitación de los autores griegos y latinos antiguos. La imitación de los antiguos y la concepción de la poesía son pues dos vías por las que el mito clásico encuentra un lugar privilegiado en la literatura renacentista [Asís Garrote, 1989: 143].

Es una idea de humanismo que, como el jardín de la Universidad, está agostado, y necesita al profesor para revivirlo todos los días:

Y este dicho Paulo Valerio me llegaba repentinamente de Roma para anunciarme la reciente muerte de mi amigo Horacio, quien era ya, decían algunos, una gloria del pasado que llevaba centenares de años registrándose en los libros, accidente que yo desmentía por calumnias todos los días al comentarlo como vivo en mis horas de clase. Cuando recitaba con su voz *Non omnis moriar*, no moriré del todo, y la diosa Libitina tenía que postergar los funerales despedida por mis alumnos [Horacio, 40].

AP se siente «responsable, ante un mundo inclinado al olvido, de transmitir aquella gloria que Roma y Horacio habían construido contra la muerte y que aún era vida cuando dos siglos, dos edades, se cruzaban» [Horacio, 178].

Cuando en *Quíos* se habla de la dificultad de la signos, se apela a la necesidad de conocer tanto el código de la lengua como el código de la vida abriéndose así las analogías entre lo ficticio y la intimidad del yo creador, entre lo objetivo y lo subjetivo, quedando difuminados los límites de ambos planos en una nueva escritura integradora. Esto es lo que ofrece AP en la novela.

32. AUGUSTO, HORACIO Y ROMA

Por otra parte el mito, vertebrador de la teogonía clásica, ocupa una parte importante en la novela como culto en la vida social romana. AP sigue la dirección de los poemas que Horacio dedicó a Augusto y los temas del programa político que el poeta había diseñado para las nuevas directrices espirituales y morales, una vez que Octavio fuera proclamado *princeps* [Horacio, 115-116].

Siguiendo el trasfondo histórico de la novela, AP expone su opinión con respecto a la invocación mítica que hizo el poeta en su *Carmen Saeculare* y en el cuarto libro de sus odas. Considera el narrador que estos rasgos son susceptibles de un análisis más profundo, que revelaría, a su juicio, un doble movimiento en la influencia que pudo ejercer Augusto en el poeta: por un lado, reforzando la significación y centralidad otorgada en el rito a Apolo y Diana, en detrimento de Júpiter y Juno; por otro, latinizando las divinidades griegas. De este modo, el *Carmen* no se desvía del curso propuesto por el rito antiguo, sino que lo profundiza, al vincular las deidades extranjeras con las tradicionales, designándolas con nombres latinos (y, por lo tanto, familiares). Con ello se les facilita el acceso al imaginario religioso romano que Augusto quiso imbuir a su gobierno [Horacio, 128; 144].

En el *Carmen Saeculare* encontramos evidencias de la presencia del *mos maiorum* [153] en dos aspectos fundamentales: aquello que se pide a los dioses, es

decir, el motivo y objeto de la invocación, y aquello ya obtenido, que conforma la situación contemporánea a la realización del rito. El primero se proyecta hacia el futuro mientras que el segundo parte del presente y constituye en cierto sentido una acción de gracias implícita que Horacio incorporó al rito. Entre estos dos ámbitos, en íntima vinculación, se dibuja el perfil moral que Horacio concede a Augusto. Para captar la auténtica naturaleza y alcance del *Carmen Saeculare* el narrador lo considera tanto en su carácter de himno religioso, destinado fundamentalmente a Apolo y Diana, como de oda cívica plena de sentimiento patriótico. Potencia e intensifica este sentimiento el hecho de que haya sido compuesto y ejecutado durante una ocasión de importancia estratégica para la continuidad del régimen de Augusto: los *ludi saeculares*, espectáculo de gran poder simbólico, destinado a inaugurar un ciclo nuevo y duradero, legitimado por las potencias divinas y caracterizado por la estabilidad política, la paz y con el renacimiento de aquellas antiguas costumbres, largamente olvidadas. Es en este contexto donde el *Carmen* adquiere plena significación, identificándose con las ideas augústeas y contribuyendo a delinear una imagen del *princeps*. El narrador, siguiendo el debate crítico, cuestiona por una parte la sinceridad de esos valores en la poesía de Horacio y, por otra, con ironía cervantina, su caducidad al mirar el presente:

Siglo XXI. Me sonaba este *saeculum* como algo que ya no creía ni en Apolo ni en Diana, quizás en nada, y que por tanto no podía ser cantado por 27 doncellas y 27 muchachos hijos de padres vivos, no contaminados de la muerte por parentesco. ¿Dónde podía encontrar ahora tales jóvenes en estado de virginidad que entonaran un himno al dios nutricio que en su brillante carro descubría al día y lo ocultaba y renacía distinto y el mismo? [Horacio, 84].

Frente a las controvertidas interpretaciones que ha suscitado la obra misma de Horacio, AP se acoge a la opinión de Suetonio, que sugiere que el poeta nunca hubiera sentido una amistad sincera con Augusto. Su reconocimiento como salvador de Roma y renovador de su programa político estaría dentro de las convenciones que el Horacio político, el *officium* de ciudadano, debió asumir. Si

las odas están dedicadas a exponer las reformas morales proyectadas por Augusto, quedan parafraseadas y desmitificadas de su papel en la historia por AP, después de afirmar que Apolo, «dios de la luz, nacido en la errante isla de Delos, fuese el dios preferido de Augusto» [87-88].

La vuelta a la sobriedad y austeridad de los viejos tiempos republicanos late como consigna en muchos puntos de la poesía de Horacio. Brota, asimismo, en la novela un arrepentimiento y condena de las recientes clausuradas guerras civiles; y como si ello fuera un remedio a los fraternos crímenes, encuentra Horacio, y Augusto, en la vuelta a la ejemplaridad del mito un consuelo y un nuevo código de conducta [89]. Horacio habría evolucionado, según deducimos de la lectura del libro, desde el desinterés y el pesimismo respecto a una Roma que entendía condenada a las guerras civiles (*Epodos*, VII y XVI), pasando a la preocupación desesperanzada por esa Roma y por su príncipe (I. 14), hasta el entusiasmo por el triunfo que iba a dar paso a una época de paz (IX y *Odas*, I, 37) [Cristóbal, 2004: 38-39]:

Eran varios los ejemplos de oportuna adulación al *princeps* que podrían recordarle sus enemigos, encuadrándole por ello cercano a los arribistas que adulaban al poder a la búsqueda de prebendas y vanidades. Es probable reconociendo a Octavio como salvador de Roma, que Horacio participara de un fervor patriótico hacia el *princeps* muy compartido en estas fechas. En la oda IV, 14, es con Júpiter con quien se asocia a Octavio tras demandarles a Clío, la musa otorgadora de celebridad, a qué hombre, héroe o dios convenía cantar. Es una relevante nómina la que antecede a la alabanza horaciana del César y de Marcelo, el hijo de Octavia que se llorará en la *Eneida* virgiliana. [Horacio, 98].

Determinar la inserción del discurso moral tradicional (*mos maiorum*) en el *Carmen* y el diseño de la imagen de Augusto en referencia a dicho discurso queda asegurada de forma tibia en el libro. Constatamos, a modo de conclusión, que la figura del *princeps* emerge investida de las virtudes tradicionales, presentes en su programa político ideológico, para reflejar de manera conjunta y plena, no

sin cierta ironía, el afianzamiento de los ideales políticos y religiosos del emperador, sobre todo en los versos a él dedicados:

Para ello, Horacio, animando a cantar a doncellas y muchachos, los dirige en su voz hacia Diana y Apolo, con la virtud que tenía este último de alejar del pueblo la guerra el hambre y la enfermedad [*Horacio*, 77].

Puede que en sus primeros tiempos de rebeldía republicana no la agradara pero ahora, obtenida su paz con la inmortalidad, era otro tiempo. Tenía en mente aquella su oda III, 6, de inevitable pesimismo, en la que Horacio, a la vista de la actualidad romana, discurre sobre la religiosidad, la moral y el aprecio por la ética que tuvieron los antiguos romanos que dominaron a Pirro o vencieron al terrible Aníbal. Era el Horacio comprometido por libre convicción con las leyes promulgadas por Augusto que amonestaban a quienes calumniaban a matrimonios o familias [*Horacio*, 153].

Sin embargo, la asociación con el mito, en lo referente a Augusto, presenta una validez más profunda, si tenemos en cuenta que desde el momento mismo de su expresión, como en la oda I, 37, AP plantea sutiles reservas sobre el contenido de la misma, aportando una vez más un conocimiento profundo y crítico de la cuestión, que sugiere la posibilidad de que Horacio se estuviera distanciando de la visión imperial surgida después de la batalla de Accio:

La victoria de Accio sucedía el dos de septiembre del año 31 a. C. En su epodo IX insistía el poeta en esta victoria de Augusto en Accio, que implicaba el triunfo sobre un romano, Marco Antonio, siervo de una oriental como Cleopatra. El pueblo perfectamente adoctrinado y sumiso supo admitir que por la intervención del dios Apolo a favor del divino Augusto aquella victoria suponía el triunfo de los dioses olímpicos sobre las divinidades orientales [*Horacio*, 80].

Sin embargo, el tratamiento ennoblecedor que da AP de la figura de Cleopatra, y que se corresponde con el de Horacio al final de su oda, es opuesto al denigrante que la propaganda oficial otorgó a la reina. Y, como es frecuente en

AP, Melanio es el encargado de manifestar los entresijos de la historia que tanto debate ha suscitado con respecto a la sincera actitud cortesana del poeta:

Me vencía el ánimo la duda de si Accio estaría situada en la actualidad en la arbolada costa del noroeste de Grecia, tal como me había mostrado Melanio hace años mientras ensayaba su voz entre las silenciosas y verdes montañas. Allí, contemplando las aguas del golfo de Ambracia o Ártica, recogiendo préstamos de Plutarco, me narró Melanio con largueza la batalla librada por Octavio y su almirante Agripa contra Antonio y la hermosa Cleopatra; también la muerte de ambos amantes. No me era difícil percibir la simpatía de Melanio por Marco Antonio, o más exactamente por Cleopatra [Horacio, 81].

Esta ambivalencia de la que AP se hace eco en el libro y que coincide con uno de los temas más debatidos de la poesía de Horacio, explica el hecho de que, una vez que el poeta latino goza de paz y bienestar moral, de un futuro sin guerras civiles, como fueron las circunstancias que vivió el poeta después de la batalla de Accio; y una vez impuesta la restauración civil, ya no hay reserva hacia Augusto, como AP sugiere, sino sinceridad absoluta de sentimientos hacia el *princeps*, al que, «con tema pindárico, Horacio daría inmortalidad con su lira a Augusto y este le concedería al poeta situación y paz para su ocio» [Horacio, 77].

32. DE AMICITIA

La reflexión ciceroniana que hace AP sobre la amistad se constituye en la novela como uno de los grandes referentes que vinculan la actitud cívica del poeta y explican los intereses personales de realización de Horacio. Recuperar el sentido de verdad, siguiendo el modelo de Cicerón en su tratado *De amicitia*, es el objetivo esencial de AP, para quien el *otium* y el negocio de la república caminarían a la par en la obra de Horacio.

A la sombra del poeta, AP reflexiona sobre la amistad, la más política de las virtudes en la *República* de Platón y en la vida de Horacio [145], hasta el punto de que puede decirse que la verdadera amistad, aquella que supera los

horizontes de la utilidad o del placer, educa en la virtud y en la verdad, de tal suerte que se convierte en instrumento de conocimiento de sí mismo y del amor hacia los seres que rodean al profesor. De este hecho se deriva su utilidad en la construcción de las relaciones humanas, que en la obra se detallan respecto a la relación del autor de la *Epístolas* con Virgilio, A. Polión, Tibulo, Septimio, Pompeyo Varo, con la construcción de un lenguaje donde la existencia en el siglo XXI del profesor y la lírica horaciana no se contradicen, sino que se reafirman en la evocación de formas y sentimientos clasicistas compartidos por ambos. Se abre así una franja al lector donde las inquietudes y reflexiones que se derivan desde los diálogos ciceronianos, los absorbe el autor para reconstruirlos con sus amigos de la tertulia del café de Argüelles, con los alumnos y con los lectores en perfecta fusión mítica. Si al referirnos al mito habíamos aludido a la dicotomía muerte / inmortalidad, la amistad estaría relacionada con otra dicotomía presente siempre en la novelística de AP: olvido / palabra.

Recordemos entonces que Platón dimensiona el papel arquitectónico de la amistad como elemento aglutinante de los ciudadanos de la polis, en tanto que estos se necesitan unos a otros, pero además previene —en boca de Sócrates— de los riesgos que corre la ciudad en manos de aquellos que pretenden el poder sin estar preparados para ejercerlo (como podemos inferir de la lectura de *Dolabella* con respecto a la pareja de Catón y Lot).

La relación entre la amistad y la concordia ciudadana y de espíritu ya perfilada en otros diálogos platónicos, como *La República*, es puesta de nuevo de relieve, aunque bien es cierto que el eros, presente en otros diálogos, no desaparece de la escena. La consideración platónica de la amistad mantiene un principio básico que repercute en la armonía que se logra por medio de ella: solo son amigos los iguales, pues esto asegura al mismo tiempo la reciprocidad que se puede esperar de sus acciones y la concordia de sus sentimientos. Ello es lo que hace preservar la ciudad. Y esta complicidad de intereses culturales es lo que une a los miembros que constituyen la tertulia del café de Argüelles y que han tenido su lugar en otras novelas como *Cartas*. Tal es el sentido último que AP otorga a los distintos procesos que manifiesta en la vida y que relaciona con la necesidad

de dotar a los planes de estudio del conocimiento de los clásicos. Pero sobre todo, aman la palabra. La tertulia de amigos es el reducto donde el profesor preserva este culto. Por eso afirma el profesor:

Pues como decía Horacio debíamos gozar del día y no jurar que otro igual vendrá después. Dos de nosotros merodeaban los ochenta años, exteriorizando que la medicina había avanzado muchísimo en los últimos tiempos. Era curioso, o quizás pecara de superstición, que estableciéramos una relación entre el mucho hablar y el largo vivir. Pensábamos que mientras tuviéramos ganas y fuerzas de hablar gozaríamos de vida. Y hablábamos, dialogábamos continuamente. Porque la verdad es que uno de los nuestros que fue mostrándose perezoso de palabra, hasta casi olvidarla, acabó muriéndose pronto [Horacio, 94].

La amistad aparece en la novela en un doble plano: la expresada por Horacio a sus amigos anteriormente citados, desde Mecenas, que es el centro de los elogios de Horacio, como vimos en la oda con la que se inicia la novela, «pues era lo más natural que en la proyección biográfica de Horacio en su obra aparezca una y otra vez Mecenas... o le muestre su fidelidad cuando la quebrantada salud de Mecenas le hace temer la muerte y le afirma que no quiere vivir sin él» [Horacio, 102]. Y, por otro lado, los amigos del narrador, tanto colegas como tertulianos, receptores de la palabra de Horacio que, como el profesor, o don Hilario, han transformado en sentimiento la cultura clásica; siempre dispuestos a perfeccionar lo ya hecho. Su amor por los *studia humanitatis*, cuyo cultivo crítico e inteligente crea un oasis en la sociedad comunicada en la que viven, dándole un nuevo concepto de felicidad fraternal y de culto a la belleza, aunque a veces tengan que buscarla en los libros, sus mejores confidentes.

La riqueza y la belleza de la expresión son conquistas cotidianas, batalla del profesor en permanente superación de sí mismo, que como desahogo de conciencia van a ser testigos de las preocupaciones predilectas de Horacio: la meditación sobre la muerte, el fluir del tiempo, la caducidad de los bienes terrenales... A través de su palabra, de estos momentos de vida compartidos en la tertulia, cuya función es servir de canal para trasvasar lo ya dado, la cultura, AP hace esta afirmación, ya presente en *Secretum*, cuando el profesor condenado

afirmaba: «Los antiguos construían la vida de los hombres partiendo de las obras que habían escrito»:

Es lógico que esta verdad, credibilidad de la historia, presionara con su virtud, una lírica, un testimonio de amor, porque también el poeta (leyendo más o menos fielmente al Horacio que afirmaba la inmortalidad poética) quiera dejar testimonio no ya de sí, sino de aquello que ama, pues, como señalara Lope de Vega, «La muerte para aquel será terrible / con cuya vida acaba su memoria» [Prieto, 2013: 130].

Siguiendo con el itinerario platónico de la novela, Prieto nos abre el camino a la inmortalidad por medio de la palabra:

En el *Fedro*, nos citaba Melanio, se desarrollaba, por ejemplo, que este delirio de poder profetizar se daba, aparte de en los profetas y profetisas, dentro de la inspiración poética y de la exaltación amorosa. En la oda II, 20, mi fama —dice Horacio— me llevará a la inmortalidad pese a mi pobre ascendencia. Transformado en cisne, volaré sobre todos los países. Así pues, deja, Mecenas, de llorar por mí. En varios lugares del libro IV pone de relieve el peculiar poder inherente a la poesía, de salvar del olvido e inmortalizar a todo aquello y aquellos que son materia del verso, motivo este de herencia pindárica [Horacio, 37].

En relación con el sentimiento de amistad y su inmortalidad a través de la escritura, «señalaba Tácito por boca de Séneca en el libro de sus *Anales*, que aquel hombre que desaparecía, al dejarnos, pretendía que en nuestro recuerdo o memoria permaneciera la *imago vitae* que se había procurado. Recordando las *Epistulae* de Cicerón, Petrarca fue componiendo y ordenando sus epístolas latinas para dejarnos la imagen de su vida que deseaba allegar a nosotros. Esto mismo hace AP desde su *Secretum* hasta su última *Glosa*:

Quizás en este punto, cuando me extendía en relaciones literarias, porque ninguna obra es una isla, percibía ya mis años pidiendo el descanso, deseoso de ocupar el sillón de mi casa. Intentaba que no se notara demasiado, pero sentía que mis pies se arrastraban denunciando la torpeza. Después de comer, que en ocasiones lo hacía en la facultad, me

animaba bastante con el café y aguardaba la hora de encontrarme con mis viejos amigos en el local de Marqués de Urquijo [Horacio, 93].

Los personajes son los amigos, los transmisores a través de su palabra, de estos momentos de vida. Tal es la función que cumple en la novela don Hilario y demás contertulios del café de Argüelles, unidos todos por el amor a la cultura clásica. En paralelo a la tertulia, a lo largo de la obra, se respira el ambiente de entrañable camaradería en el que se movió por la Roma de Augusto aquella pléyade de hombres cultos, unánimes en su formación e ideales, aunados en torno a la figura singular de Mecenas; todos aquellos que lo acompañaron en el deseo de quedarse en la palabra como historia, *vita memoriae* y *nuntia vetustatis*; vencer el *ad mortem* que inquieta a Escipión en el *África* de Petrarca y que este siente como un lector del *Eclesiastés*, como un amigo del Horacio que en su *Oda a Postume* se lamenta del vuelo de los años: «Ehue! Fugaces, Postume, postume, labuntur anni...» [Prieto, 2013: 110].

Después de hablar de Asinio Polión, al que Horacio dedica la oda II, 1, AP evoca la *epístola* I, 4, para recalcar en la amistad con Valerio Mesala Corvino, cuyo círculo será decisivo en la formación del poeta, por su aprecio del «valor de las letras:

Unos diez o doce años más joven que Polión recuerdo a Valerio Mesala Corvino, quien procedía de la más rancia nobleza, cuya tradición siguió en su oratoria y en sus memorias, en las que continuó el ejemplo de Cicerón. Mesala cuidaba y propagaba la pureza de la lengua con el fin de que fuera modelo de la posteridad. La actividad de su círculo tuvo su máximo exponente en Albio Tibulo, al que Horacio le dedicó una familiar epístola en la que cariñosamente le comunicaba que cuando fuera a verlo lo encontraría gordo, lozano, cuidándose de su persona al igual que un puerco del rebaño de Epicuro [*Epístola*, I,4].

Otro círculo se formó en torno a la figura de Mecenas, al que alude, como hemos visto, tanto en sus *Odas* como en sus *Epodos* y *Epístolas*. No obstante, el profesor confiesa que «en las clases intentaba evitar u orillar la estrecha amistad entre Horacio y Mecenas, aunque alguna vez cité cómo en su testamento le rogaba Mecenas a Augusto: “Acuérdate de Horacio Flaco como de mí mismo”» [Horacio, 62].

Acaso como asociación del sentimiento de amistad /amor a la poesía que surgió en aquellos círculos, AP, guiado por su memoria ucrónica, proyecta la profecía de la Sibila de Cumas, que más tarde tendría una versión en Juan del Encina. En *Carta* vuelve el autor a ella, fusionándose con Horacio de nuevo, a través del sentimiento de amistad y en contraste con la incomunicación del mundo actual, añorando una nueva era:

Era lógico e inevitable que con el epodo horaciano (2) recordara la égloga IV de Virgilio, el poeta cinco años mayor que él y por el que tanta admiración sentiríamos bajo la orden de Mecenas y Augusto. Me detenía en el anunciar de la sibila de Cumas un tiempo nuevo y comprendía, desde mi presión, que una sociedad cristiana, arrancando del ofrecimiento del mantuano, se sumara al sueño y la esperanza de un mundo nuevo a partir del nacimiento de Cristo. Incluso comprendí cómo Juan del Encina, que tradujo las *Bucólicas* del mantuano fuera el poeta clásico que entendió que Virgilio se refiriera en el mesianismo de su égloga al príncipe don Juan, el hijo de los Reyes Católicos prematuramente muerto.

Me alejé de la ventana sin ver luz en la ciudad. Aquel afán por ser clásico de Juan del Encina estaba perdido en los ciudadanos que veía transitar por la calle. Tenía la impresión de que a nadie le interesaba ya recitar el épodo de Horacio y la égloga de Virgilio profetizando un tiempo de paz que desterraba las guerras civiles, soterradas o proclamadas. Más bien diría lo contrario. Con la notable excepción de un contertulio del café de Argüelles, ya flotando en días de despedida, que mantenía la ilusión de encontrar ediciones antiguas de los clásicos latinos que leer y estudiar , como si en su cultura soñara encontrar un pequeño espacio de las islas de Júpiter que mencionaba la visión profetizadora de Horacio [*Horacio*, 56].

33. *CARPE DIEM Y AUREA MEDIOCRITAS*

En conexión con la amistad, está el sentimiento epicúreo de la felicidad. Epicuro había usado una expresión poética para referirse a la amistad: «La amistad danza

alrededor de la tierra y a todos pregona que despertemos para gozar de la felicidad». Es decir, la vida retirada —*procul negotiis*—, como ya había dicho en el Epodo II, gozando de los bienes del campo; esa afición al campo, bien testimoniada por Horacio en todas sus obras, era precisamente otra de las notas del filósofo y que AP recoge parafraseando la epístola a Quintio (Epístola I, 16): «Después de aconsejarle con ejemplos de conducta concluía aquella su carta a Quintio con la segura afirmación de que la muerte acaba todo y hay que gozar el momento presente» [*Horacio*, 62].

Hay, sin embargo elementos discrepantes de carácter moral entre Epicuro y el poeta que resurgen cuando de Augusto y su política trata. En las odas a él dedicadas (I, 21) manifiesta la creencia en la providencia de los dioses y el testimonio de una tajante conversión religiosa que implica, al menos parcialmente, una conversión filosófica: «Parco y poco asiduo adorador de los dioses, mientras deambulaba imbuido en una doctrina loca, me veo obligado ahora a volver hacia atrás las velas» [*Odas*, I, 21].

Por lo demás, AP, siguiendo a Horacio, nos conduce por los senderos de la *virtus*: la templanza, la medida o medianía, la justicia y fortaleza de espíritu y, dentro de esta última, la imperturbabilidad o ataraxia, que era el concepto clave para Epicuro, y que el profesor tuvo ocasión de aconsejar a sus discípulos:

En mis clases había explicado, e incluso recomendado, la ataraxia o imperturbabilidad del espíritu que predicaban los estoicos. La había recomendado en aquellos años de la revolución universitaria en el que eran continuos los alborotos estudiantiles y los cierres de facultad. Realmente yo no practicaba la ataraxia sino que me iba a la recuperación del pasado bajo la guía de un egoísmo que me liberaba de la actualidad. Cada vez aumentaba más mi sensación de estar convirtiéndome en un visitador de mi pasado con el que vanidosamente intentaba hacerme historia. Y ahora, para ayudarme, me llegaba la compañía escenificada por la ficción del poeta [*Horacio*, 25-26].

El estoicismo que también practica el narrador, junto al epicureísmo, se manifiesta como hemos visto no solo en el énfasis puesto en la felicidad que proporciona el sentimiento de la amistad, sino también en el deseo de seguir la

«escondida senda» y distanciarse de la vida pública, para mantenerse sereno en el retiro del campo, aprendido en su etapa napolitana:

De su etapa napolitana fui poco testigo, aunque me llegaban noticias tuyas a Roma. Al parecer continuaba firme en su carácter de formarse en la tranquilidad epicúrea de alejamiento del poder y de la ambición política. Serían frecuentes en la poesía de Horacio las críticas al lujo, la riqueza, la guerra o la avaricia en favor de la famosa *mediocritas aurea* que tanto buscaría en la paz de su retiro campestre, regalo de Mecenas, donde podría dedicarle a Diana una breve oda otorgándole el pino que se alza en su villa Sabina y respirar con los aires descendidos de las cimas del Lucrétio y Ustica [Horacio, 45].

El profesor absorbe, pues, un inextricable entramado de ideas provenientes de las doctrinas helenísticas o, más bien, un maduro eclecticismo moral de sus conceptos, pasados por el sabio tamiz de la experiencia vital y el sentido común de alguien que ama su profesión. Al parafrasear la siguiente oda, AP opone a la inquietud moral del hombre, siempre atormentado por nuevas necesidades, la moderación en los deseos como fuente de bienestar. El libro tercero se abre con el conjunto de seis odas llamadas «Romanas» que versan sobre temas de ética ciudadana, de acuerdo con los dictados del príncipe en su programa de restauración de las *mores maiorum*:

La verdad es que me encontraba triste y hallaba contradicción entre el verso inicial de la oda III, 1, de Horacio, exclamando ayer que odiaba al vulgo profano y su colaborar hoy con Octavio y Mecenas en el engaño de ese vulgo que le estorbaba e intenté explicarme la conducta cortesana de Horacio, a querer interpretarlo ofrecido en su poesía. No podía olvidar, desde luego, que el poeta rechazó puestos destacados que se disputaban, codiciosos de vanidad y sestericios, los que se declaraba afectos a la política del *princeps* [Horacio, 81-82].

La consideración de Horacio en sus contradicciones entre el valor moral de su filosofía y la conducta cortesana entra dentro de la imagen del hombre, con sus contradicciones recorriendo vulgarmente la vida, como manifestó Petrarca o AP en sus respectivos *Secretum*:

Eran varios los ejemplos de oportuna adulación al *princeps* que podrían recordarle sus enemigos, encuadrándole por ello cercano a los arribistas que adulaban al poder a la búsqueda de prebendas y vanidades. Por ejemplo, tras el triunfo de Octavio en Accio, Horacio deplora la muerte de Julio César y los años de guerras civiles. Acude a una enumeración de dioses que terminan con Mercurio, al que asimila a Octavio, tal como también había hecho su amigo Virgilio en su égloga primera. Es probable, reconociendo a Octavio como salvador de Roma, que Horacio participara del fervor patriótico hacia *el princeps*, muy compartido en estas fechas. En la oda I,12, es con Júpiter con quien se asocia a Octavio tras demandarle a Clío, la musa otorgadora de celebridad, a qué hombre, héroe o dios convenía cantar. Es una relevante nómina la que antecede a la alabanza horaciana del César y de Marcelo, el hijo de Octavia que se llorará en la *Eneida* virgiliana [Horacio, 98].

Lejos de la Roma de Horacio, AP había afirmado: «No pienso que la sabiduría está en los hombres canos sino en los libros viejos». Los libros son el antídoto a la sorpresa que entraña el mundo actual para un sabio. En la obra, además, cumplen una función decisiva en el planteamiento humanista de la novela, pues la génesis y el proceso de redacción de la novela, siguiendo la obra de Horacio, coadyuvan a la memoria discursiva del profesor, relacionando y unificando la voz del autor con la del poeta y del narrador, en los elementos básicos que conforman la estructura de la novela. Los libros son, pues, una necesidad ética para el profesor y sus amigos. El afán de descubrir nuevas ediciones de los clásicos se asemeja a la vivida por Petrarca hasta los últimos momentos de su vida:

Recogí de una estantería un volumen grande, encuadernado en pergamino ya manchado por el tiempo. Era el texto de Q. Horacio Flaco, poeta Lyrico latino, con la declaración magistral del doctor Villén de Biedma, editado en Granada por Sebastián de Mena, en 1599 [Horacio, 70].

Más allá de los libros hay algo, sin embargo, que, como a Horacio, le impide al profesor alcanzar la deseada sabiduría, tan proclamada por los epicúreos, y eso es la angustia de la muerte y la creencia en el más allá:

En este brete me sacudió el recuerdo de que, según los anales, en el 21 de septiembre del año 19 a. C. se registra la muerte de Virgilio, cuya tumba lo guardó cerca de Nápoles. Pienso que tal vez la oda I, 28, de Horacio, huida de una fijación cronológica, exteriorice la escondida voluntad del venusino de participar en la creencia de un más allá después de la muerte. Descansar así en el espacio donde pudiera reunirse con su amigo Virgilio, que tanto lo impulsó, y rememorar que juntos cantaron a los pastores, a los campos, y a los caudillos, tal como rezó el poeta mantuano en su tumba. También poder encontrarse con Tibulo y con Cornelio Galo, a quién Virgilio le había dedicado la égloga X y que se había suicidado en el 26, en el año en el que Augusto, impaciente, le pedía a Virgilio noticias de su *Eneida* [Horacio, 109].

La reiterada mención y meditación sobre la muerte como destino universal del hombre hace de Horacio un poeta preexistencial, cuyo pensamiento se adelanta a la concepción heideggeriana, como luego tendremos ocasión de ver. La contrapartida a esta concepción existencial es que el narrador, como el poeta, se instale en el *topos del carpe diem*:

En la mañana había insistido en citar la declaración horaciana de vivir en «mi libre reposo», con lo que podía atender libremente al elogio de Asinio Polión [Horacio, 149].

La finca en la región sabina [...] suponía un espacio en el que cumplir su aspiración de alejamiento de Roma para vivir en el retiro en el que también habitara su libertad y la facultad de servir a las Musas en la huella de la canción lesbiana de Alceo. Era tener un espacio en el que gozar del presente, *carpe diem* distante de pronósticos babilónicos, y con el que poder superar, confiado en la perennidad de la palabra, lo que una falta de amor y de posición social podía lastrarle [Horacio, 152-153].

El *topos* se entiende a modo de contrapartida o desquite a la caducidad de la vida, tal como se describe en la exégesis que el profesor hace de la Oda I, 7,

dedicada a Planco. Allí le insta a apartarse de buscar en los viajes el olvido de las tristezas, aconsejándole que lo busque en las posesiones de Tibur. Y le instiga a defenderse en los placeres de la hora presente contra las inquietudes del día de mañana y el poder aniquilador de la muerte:

Horacio repetía con alguna frecuencia su apetencia por descansar bajo la sombra hospitalaria de un árbol. *Tiburis umbra tui*...las sombras de tu Tibur, le indica a L. Munacio Planco compartiéndolas con él; le dice a Tindáride, beberás *sub umbra* el inocente vino de Lesbos; luego le recuerda a Delio, el soberbio pino y el pálido olmo que se unen para formar *umbral hospitem*; y le pregunta Horacio a Quintio Hirpino por qué no descansar mientras podamos bajo ese alto plátano...Siempre buscar una sombra bajo la que descansar la vida al igual que bajo la sombra protectora de Mecenas descansó de avatares [Horacio:127].

En cuanto a sus presupuestos morales, después de la vista aterradora de los límites del hombre, se entiende su también reincidente práctica del goce, postura horaciana que concuerda con la concepción epicúrea del placer como sumo bien. Y, donde recogiendo el sentimiento del venusino, nos viene a decir que, aunque el hombre viva descontento de su suerte, si un dios cambiara la situación de su vida, preferirían su primitivo estado. En relación con el *carpe diem*, AP nos muestra la senda de la *aurea mediocritas*, a más del tópico del *beatus ille* que el narrador asocia con el mito de la edad de oro, tan presente en toda la cultura occidental, de Virgilio a Cervantes:

Puede que por hastío del argumento, pero acudió de nuevo a mí el tan celebrado epodo horaciano del *Beatus ille*... en el que, no sin nostalgia del Tibur, añora y defiende la vida retirada con una fe que alcanzó amplia trascendencia poética. Con independencia de que, al igual que Virgilio en las *Geórgicas*, Horacio respondiera a un programa oficial de exaltación de la agricultura, el limpio sentimiento de Horacio me conducía al sueño de la mítica edad de oro, con lo que me venía a la memoria aquella década del libro III de Pedro Mártir de Anglería, en la que este envidia contra la ya viciada civilización a «aquellos indígenas que poseen en común la tierra, como la luz del sol y como el agua, y

que desconocen la palabra tuyo y mío, semillero de tantos males. Hasta el punto... que la comarca que habitan antes sobran campos que falta nada a nadie. Viven en plena edad de oro...» [Horacio, 124].

La deseada ucronía de AP nos lleva a la escondida senda de la fusión de tiempos en la utopía de la escritura. De ahí que inmediatamente brote la conciencia creadora de AP, con la exaltación del hombre plenamente dueño de su destino y la realidad circundante, espacio donde la razón es incapaz de vencer las adversidades del presente, para abrir un *continuum* entre la palabra de Horacio y la propia para buscar la belleza y la verdad:

No podía aceptar la recusación poética de Horacio en su epístola. Ciertamente que, como decía, existían «recreaciones vanas del espíritu» en la recreación poética, pero también habitaba junto a la vanidad la grandeza de ser y la caridad de dar participación de la belleza a un receptor. También, sobre su egoísmo, se testimoniaba el amor de aquello que se amaba. Con todo, comprendía que Horacio, al igual que Virgilio y tantos otros dudaban de la razón de su palabra poética, de si esta era capaz de expresar su realidad íntimamente concebida y si no sería una inútil actividad del egoísmo. Pero entendía que ya era ser poeta la angustiosa duda de pensar si él podría estar concebido en la palabra [Horacio, 119].

De esta forma, AP vincula su propia autoconciencia metaliteraria a un replanteamiento de la literatura moral de Horacio que, en la poética del novelista, es una forma de literatura hipertextual que mantiene puntos de intersección con la narrativa autobiográfica y con ciertas vinculaciones críticas y ensayísticas que él ha venido cultivando en su última etapa, apoyando su palabra no solo en la del poeta venusino, sino en la tradición literaria romántica que lo consagró:

Comencé la clase en aquella mañana acudiendo a la gloria viva que fue Chateaubriand cuando quiso hurgar, hacia 1804, en la Roma que habitó la gloria latente que fue Horacio. Es una Roma, al claro de luna, que dormía en medio de sus ruinas, y que Chateaubriand visita románticamente cuando llega de Nápoles trayendo en un viaje unas cuantas hojas de laurel de la tumba de Virgilio... Sigue apoyando Chateaubriand su visión en el texto

horaciano, «encierra en espacio breve tus largas esperanzas», y, evoca a Lálage y el beber buen vino de Falerno con el que se echan las penas al viento, según el poeta. Es un tiempo romántico de amasar y celebrar las ruinas, de resucitar con Pompeya y Herculano las ciudades y las vidas sepultadas [Horacio, 112].

Con la exhortación a la templanza del espíritu, preámbulo para el *carpe diem*, que siempre va acompañado de las tópicas imágenes del vino, reincide en el tema de la muerte, con la sugerida incitación al disfrute del momento presente en plena fusión con Horacio:

Entendía entonces que procedía alejar cualquier sospecha de mi afición al vino dado que con Horacio y otros poetas había expresado varias veces sus bondades y podía caer y en sospecha dado mi irregular vicio de intercomunicar fechas y espacios. Además convenía comentar tanto la libertad y ánimos para conversar que producía el consumo del vino, como los diversos nombres con los que se denominaba a Baco, dios del vino, en la oda de Horacio, partiendo de la vieja identificación con el dios itálico Liber Pater [Horacio, 113].

El vino es, además, el más perfecto compañero de la amistad. Así se constata cuando parafrasea la oda a Planco:

Por cierto que Tibur era el lugar de nacimiento de L. Munacio Planco, a quien Horacio atiende poéticamente en I,7 y que, militante en el partido de Marco Antonio, fue uno de los muchos que se pasó luego al de Octavio en claro oportunismo. Precisamente a Planco, a quien le elogia su Tibur, es al que una vez más le aconseja acompañar con buen vino las penas y fatigas de la vida. También a su amigo Septimio le exalta el venusino las delicias de Tibur, a la que desea como refugio de su senectud [Horacio, 115].

Ya hemos hablado del carácter hipertextual la obra de AP: de un libro a otro, de una época a otra, siempre en búsqueda afanosa del otro, para encontrar su propia individualidad viviendo un tiempo que solo se perdió en la historia, pero no en la refundada memoria del profesor.

34. DOS POÉTICAS: HORACIO Y ANTONIO PRIETO

Horacio aseguró sus ideas poéticas en una tradición que no veía como un pasado muerto sino en todo su dinamismo de creación cultural ligada a una época y unas circunstancias, tal como había ya asegurado Platón al tratar de los géneros literarios: «”Vosotros tenéis que darles vuelta y vueltas en vuestras manos, día y noche, a los modelos griegos”, declara el autor haciendo de la tradición no un modelo inoperativo y muerto sino dinámico» [García Berrio / Huerta Calvo, 1992:101]. Es idea que AP desarrolla en su novela:

Recuerdo ahora, en esta instante repentino, que Horacio, recuperando al Cicerón de las *Tusculanas* registraba en su *Arte Poética* que «no hagas nada contra la voluntad de Minerva». Cicerón decía que el adagio provenía de los griegos, lo cual acrecentaba más su aceptación por el poeta de Venusia. Horacio, muy en privado, me manifestaba su admiración por el Cicerón que en los tres libros de *De Republica* había recogido el interés platónico por el gobierno para discurrir sobre la grandeza de Roma y las tareas del *princeps*. Le acomodaban esas lecturas del gran orador que manifestó su indignación contra Catilina o su odio por Antonio. Y especialmente admiraba la prosa ciceroniana en su clara decantación clásica en la *urbanitas* romana procediendo, al igual que su reconocimiento de la herencia griega, contra aquellos innovadores que ayuntaban la sonoridad de dos palabras, aunque fueran antitéticas, con el fin de progresar por la ignorancia de la novedad [Horacio, 145].

Más adelante afirma: «Sé que me presionaba, recordando mi comunicación con Horacio, la herencia platónica recogida por Cicerón de que la vida de los muertos descansa en la palabra de los vivos» [147]. Así AP pasa de la poética del venusino a la suya propia, pues toda cita es una forma de fusión con el autor del texto original que, acogido a la nueva escritura, se torna en implícito personaje. De este modo, el fondo poético horaciano se completa desde la ladera crítica, como recuperación vivificadora del poeta en el eterno retorno de la palabra. Es indicio máximo de la concepción prietista del valor de *docere, movere* que hay en toda fusión de lectura y escritura, y se renueva en la propia creación literaria y

en su concepto del historicismo como método de estudio literario, con su énfasis en la biografía de los autores:

Reconozco que la diferencia entre el escuchar la poesía horaciana en aquel presente que compartíamos y esta mi cercanía a la jubilación, cuando casi acabo de conocer la nueva de la muerte del poeta, es una distancia de receptor que confunde mi ánimo. Diría que leer así acrecienta la huida de toda fijación cronológica del texto literario, que en esencia lleva a la búsqueda de fusión entre el tiempo en el que se escribe el texto y la actualidad del lector, el cual se desplaza al texto y conduce su tiempo al de la actualidad. Algo análogo a lo que sucede con las cartas y señalaba Propertio en aquella de sus elegías, la IV, 3, en la que la fiel Aretusa envía una carta de amor a Licotas y le advierte que aquellas palabras que estén borradas lo habrán sido porque mis lágrimas, que están pensadas en ti, las habrán borrado. Es decir, se da una correspondencia e identificación entre el tiempo del emisor y el tiempo del receptor que es la creadora unicidad de un tiempo nuevo y distinto [Horacio, 146-7].

Confieso que algunas tardes, falto de siesta, me trasponía en mi butaca habitando tiempos compartidos e indecisos. En ocasiones, el rumor del silencio me inducía a reconocermé un egoísta que, a cuento de la petición de Paulo Valerio Máximo, estaba invadiendo la biografía de Horacio con mi propia vida, con lo que instalaba en el discurrir del gran poeta mi vanidad de intérprete. Me consolaba pensar que tal vez fuera cumplir con la condición humana de, acercándose al límite, asirse a una vida ajena en la que proyectarse y retardar o salvar su viaje al total silencio humano. De alguna manera era conjugar el no morir del todo enseñado por Horacio [Horacio, 107].

AP extrae los textos de los comentarios eruditos para darles vida. La lectura emprendida por el profesor hasta el último momento de su docencia, configura otra serie de *fragmenta*, al rememorar su trayecto de crítico y estudioso para proyectarlo en el de su *amigo* Horacio. El profesor atiende al contexto histórico de un siglo y a la biografía de un poeta que dejaría huella indeleble en el Renacimiento y en su propia obra:

Lo importante, intentaba comunicar en el aula, no era identificar por curiosidad erudita a quiénes respondía los nombres o pseudónimos que usaban los poetas elegíacos para encubrir a sus amadas, sino saber que esos nombres respondían a una historia erótica que reflejaba a una sociedad de orientación intelectual y artística en la que la mujer gozaba de una libertad que no rompía ninguna cadena conyugal. La insistencia erótica del joven Albio Tibulo con Delia o la reiteración de Propercio citando a Cynthia remiten a una constante biográfica de existencia amorosa que daba individualidad a su verso aunque siguiera el antecedente de la elegía griega que Horacio podía conocer por los versos de Mimnermo, recepcionado en su etapa de Atenas y a quién ponderó el romano Sixto Propercio como superior *in amore* a Homero [46].

AP se inserta en una cadena donde el profesor, en fusión mítica con Horacio, presenta su interpretación crítica y su huella creadora, límite también puesto en juego, pues la novela reconstruye ciertas teorías muy específicas del autor, entre ellas las fuentes de su investigación, la oda XXII, cuya consulta el narrador refiere al hablar de un congreso sobre la pervivencia de Horacio; de modo particular, en lo que se refiere a las teorías poéticas sobre el amor y el nombre de la amada:

Así que comencemos a decir del amor, que es cuando sospeché que mi sombra huía de su cuerpo. Era, además, un argumento que podía animar a mis jóvenes alumnos, y que inicié recordándoles que Horacio en su epístola a Numicio le aconsejaba: «En fin, si como dice Mimnermo, la vida carece de encanto sin el amor y el juego, vive en el amor y el juego». Aprovechaba la cita para señalarles a los alumnos cómo en un fragmento de Mimnermo conservado se aprecia que también él era una sombra de Homero que desarrollaba el pasaje de la *Ilíada* donde el hijo de Hipócolo responde que a semejanza del linaje de las hojas, tal es también el de los hombres [Horacio, 129].

El recorrido por la poesía de Horacio que ofrece el profesor narrador gravita sobre una tradición griega que alentará la obra del autor de Venusia y será el *leit motiv* de la novela en el plano discursivo reflexivo, cumpliendo la transferencia del tiempo del poeta al tiempo del autor en perfecta fusión mítica. Así podemos pensar en la proyección personal de un proceso narrativo que radica en que el profesor percibe lo que la palabra heredada es, en tanto que diálogo; un

movimiento narrativo cultural que recoge la innovación de la nueva lectura clásica. Es el encuentro que realiza AP desde su saber comenzando por las diversas teorías renacentistas del amor y la fama o gloria. Comienza el discurso sobre el amor centrado en el universo platónico y la moral estoica.

Se decía ya en nuestro tiempo que el amor es el deseo de poseer la belleza, y esta podía estar en un poema, una escultura, o una realidad humana. Estimo que para mi amigo Horacio esa belleza a la que se entregaba estaba en el poema, donde además residía la inmortalidad contra las miserias apagadas de la vida.

Marcaba León Hebreo que a Venus le adjudicaban el mirto entre las hierbas porque, aparte de su aroma el mirto tiene las hojas de dos en dos, pues el amor siempre es doble y recíproco. Me parece que esta reciprocidad no la cumplió Horacio en su experiencia real, acaso por temer que su físico repeliera, aunque su imaginación pudiera acercarle a experimentar desde el sentir a Pirra, en un lecho de rosas, dispuesta para la traición hasta alimentar la ficción de una rústica sirvienta encendedora de atrevidos sueños. Lo cual, en el fondo, también es comunicación autobiográfica de amor que se desea manifestar [*Horacio*, 132].

AP había establecido el doble recorrido de la oda I, XXII, en Petrarca y su posterior desarrollo en los poetas del Siglo de Oro [Prieto, 1988: 112]. La estructura formal del poema (pone... pone; ponme... ponme), y el valor de Lálage tendrán, separándose de su contexto, un espléndido recorrido lírico: por una parte, testimonia la identificación de Lálage con la amada, que contrasta con su entendimiento como símbolo de la poesía o cultura.

En cualquier caso, lo que aseguran tanto Horacio como posteriormente Petrarca, ante tentaciones y amenazas extremas, es que se mantendrán fieles a sí mismos, esto es, a la razón intelectual de sus vidas, a la fe en una cultura y una fama que están construyendo y que son ellos.

En la textualidad renacentista el doctor Villén de Biedma, editor de las obras de Horacio en 1599 declara: «Por Lálage se ha de entender el entretenimiento que le daba contento, del cual no podemos afirmar cuál fuese,

porque en esto muestra variedad: y aquí se puede entender por sola su poesía, ocupación virtuosa».

Posiblemente —afirma AP—, Lope de Vega tradujera fielmente la culta soberbia de la imitación que del poema horaciano hizo Petrarca mediante el endecasílabo «Seré cual fui sin punto dividirme». Sin embargo, en la interpretación de Garcilaso, el poeta dirige su canción a la amada, con un enérgico ir por el que podrá «romper un monte que otro no romperá». Ambas interpretaciones toman forma en la novela [131-132], fusionando su labor crítica y comparatista con la ficción. De este modo, la tradición interpretativa de Horacio cumple una función narrativa que va encajada en el discurso del profesor-narrador, y que llega a la interpretación Luisiana de la armonía de las esferas.

Pero AP va más allá en su juego narrativo y enlaza la creación con sus propios postulados poéticos. De acuerdo con el renacer clásico que hay en la poesía renacentista, los poetas renacentistas irán al encuentro de Horacio, por lo cual este se halla en Petrarca. De ese modo la imitación petrarquista participará del sentido de imitación ecléctica predicada por Poliziano, al sumar al poeta latino y al toscano. Este eclecticismo se halla en la novela, ya que no solo acoge la poética clásica, también su proyección y sentido en la lírica posterior.

Siguiendo esta idea, AP establece el recorrido que siguió la oda horaciana, I, 22, dedicada a Aristio Fusco, el gramático y poeta amigo de Horacio, al que también dedica una epístola. Oda y epístola cuentan en España con numerosas traducciones, y es sabido cómo Menéndez Pelayo escogió la de Nicolás Fernández de Moratín para sus *Odas de Horacio traducidas e imitadas por ingenios españoles* (Barcelona, 1882), aunque es conveniente recordar que en su preliminar precisaba el antólogo que, «de todos los imitadores de Horacio es Francisco de Medrano el más latino, el más sobrio, el más rápido, el que mejor ha remedado la marcha de los períodos rítmicos de Horacio...» [Prieto, 1988].

Antes de proceder a examinar la construcción del tiempo narrativo conviene preguntarse a qué acepción nos referimos, ya que en la novela de AP resulta *a priori* difícil de precisar. No se trata de un tiempo reducible al tiempo de la naturaleza, aunque se reitera que la estación donde se enmarca el relato era en otoño; ni al tiempo filosófico, ni siquiera al estrictamente lingüístico. Sin embargo, todos ellos están representados en la novela, como sugiere la profesora Francisca Moya:

Quería terminar diciendo que lo que a mí me agrada sobre manera de la sombra de Horacio es que enseña que el hombre es habitante de un tiempo sin límites en el que los hombres se encuentran y pueden reconocerse en la palabra. Como Horacio lo hacía y tú lo has hecho en tu libro al incluir pasajes preciosos en sus poemas, hay que “decir de los amigos” esos que habitan el tiempo infinito, hay que atenderlos poéticamente, o en *oratio soluta*, siempre que sea, como la tuya es, hermosa; hay que depositar el tiempo en la palabra “preñada de tradición y futuro” hay que depositar el tiempo en la palabra [Moya del Baño, 2007: 18].

Estas palabras sirven de pórtico para referirse a una de las categorías narrativas que más reflexión teórica ha suscitado en el autor: el tiempo

Más allá de la epístola, AP comienza el andamiaje de un preciso y meditado sistema que sostiene la fórmula de «la larga carta sin tiempo». Precisamente por la necesidad de extender la comunicación a Horacio a su *dimidium animae meae*, Virgilio, y a Ovidio, con los que comparte un espíritu semejante y a los que va a seguir por la Roma de Augusto, de Mecenas, Cicerón, Mesala y todos los que acompañaron la vida del poeta de Venusia.

Pero también figuran en la novela otros nombres menos clásicos y más de nuestros días como Vicente Cristóbal, Enrique Otón, José Luis Moralejo, Luis Roldán o el cultísimo don Hilario. Y, por supuesto, ocupa un lugar destacado en la diégesis la presencia del griego Melanio, *alter ego* del profesor, con el que

consigue AP un canal de comunicación siempre abierto a todos los tiempos. Su presencia se aprecia de forma clara si lo tomamos como eje de la medida del movimiento narrativo del tiempo. Él es el encargado de situar en el contexto cultural la acción según el tiempo histórico en el que se mueva el protagonista.

Con la recepción de Horacio descubre el personaje narrador un mundo que no le era desconocido, sino que se hallaba en su interior, en donde encuentra que la palabra del poeta formaba parte de sí mismo: AP ama la obra de Horacio y, a través de ella, ha aprendido también a querer a su autor, de cuya biografía conoce cuanto se puede conocer, hasta el punto de que ha decidido prestarle su vida de sabio actual para introducirse en la peripecia vital del poeta romano.

Se narra así un proceso donde el profesor protagonista se hace y comprende a través de la escritura del poeta que es, al mismo tiempo que expresión de su ánimo, fusión del autor con su palabra escrita, con el tiempo de su escritura. A partir del movimiento de Melanio por ambos tiempos, el del profesor y el de Horacio, el autor diseña un tiempo epistolar, según la concepción prietista del mismo, con la firme convicción de reivindicar por encima de todo la cultura del Mediterráneo. Melanio es la voz que va haciendo progresivamente más firme la convicción del autor de que la verdadera cultura europea, la que proclama la dignidad del hombre en todos los siglos nació en el Mediterráneo:

Teseo, en el parecer de Melanio, era el patrón de Atenas, dentro de esa personalidad de semidioses con la que los había embellecido la imaginación popular y la libertad de los poetas. Luego, ya destacado por Eurípides en su *Medea*, me insistía Melanio en que el aire del Atica era extraordinariamente transparente y de una excepcional sonoridad, lo que permitía ver y oír desde muy lejos. También por ello, era un aire que facilitaba el surgir y correr de las ideas, permitiendo recibir sensaciones y estímulos con una viveza ignorada en los climas brumosos [*Horacio*, 36].

En *Horacio*, AP nos habla de su yo cercano en el tiempo —un profesor de latín recientemente jubilado— y de su yo lejano en el tiempo —el poeta Quinto Horacio Flaco—, los cuales resultan ser, a la postre, las dos caras de un mismo Jano. En el fondo se trata de una original biografía horaciana, pero también de una

novela, y de un larguísimo *exemplum* de «fusión mítica» [Cuenca, 2009: 39]. Se construye la ficción en la doble faceta de vivir-sentir la palabra de hombres de épocas muy distantes, surcando todas las corrientes de la historia, para arribar en la tarea de escribir-hacer sentir que ambos practican.

De este modo, se concreta en el espacio de la ficción un tiempo que no puede medirse al margen de los acontecimientos decisivos de la biografía del narrador, repasando hechos decisivo de su vida que han dejado profunda huella en su conciencia. Comienza, pues, el profesor a deambular por ambos tiempo, la Roma clásica y el siglo XXI, descubriendo un tiempo externo que existe en tanto vivencia que recupera el pasado como recuerdo o memoria. En este proceso siempre estará acompañado por Melanio que, con su ambigüedad de ser inmortal, es no sólo un testigo ejemplar de los momentos vividos por el narrador junto a Horacio, sino también una suerte de metáfora que nos sumerge en las raíces de la historia:

Mientras caminaba al lado de Melanio, y le escuchaba la importancia doctrinal que adquirió la imaginación popular y la fantasía de los poetas y artistas para formar la teología del helenismo, iba comprendiendo por qué los griegos dieron el nombre de héroes a hombres que creían nacidos de la unión de dioses y de criaturas humanas. Era una deificación que encerraba a veces, una gran belleza. Había tardado, pero ahora ya comprendía el empeño de César y de Octaviano de reconocerse descendientes de dioses. Lo comprendía, al igual que tantas otras cosas que el acaecer progresista de la civilización había destruido y que podía explicar que el hombre estuviera abocado a mantenerse en la guerra bajo la hipócrita exaltación de la paz [*Horacio*, 36].

De esta manera, Melanio nos sumerge en la tradición y en la reflexión sobre el tiempo presente y su relación con el pasado histórico. Mediante esta tupida alusión al clima de contienda civil y tensión política que se vive, se superpone esta parte esencial de la novela que es evocación y memoria y que comienza con la reconstrucción de la biografía del poeta, recordando que el tiempo histórico es cíclico y se repite.

La imagen del tiempo creada en la ficción es la de un tiempo semiotizado y hecho a la medida de las convenciones artísticas de AP, aprehensible a la luz de sus propias categorías y convenciones, derivadas del concepto de ucronía, resultante de la fusión mítica o fusión de tiempos. Desde el presente del catedrático a punto de jubilarse, se busca el punto de partida, el tomar prestados los poemas del venusino para, en mayor o menor medida, incorporarlos a la memoria y alimentar el amor a su profesión y el espíritu humano de todos los tiempo.

El profesor protagonista emprende un complejo proceso, el de construir su propia biografía a partir de la del poeta. Dentro de este préstamo de vida que le ofrece Horacio, el narrador avanza en presente por la obra del venusino como corresponde a un verdadero humanista, fundiendo su propio pensar y sentir que proyecta como una «sombra» en la biografía del poeta. Así, Horacio viene a formar parte de la biografía del profesor con el fin de ordenar el tiempo figurado y crear un universo ajeno al tiempo lineal y cronológico.

Esta simbiosis se relaciona con dos ideas centrales de su poética: la consideración del libro como eslabón dentro de una tradición que es hacedora de la historia, en primer lugar, y la palabra poética, ajena a la caducidad del tiempo, en segundo lugar. En este sentido, el pasado histórico importa menos que este tiempo imaginado a partir de la propia obra poética del personaje ficcionalizado que, tratado de forma biográfica, es, más que escenario histórico, representación de un estado de conciencia .

Se alcanza así uno de los objetivos de la cosmovisión idealista de AP: la utopía de la escritura como realidad ajena al tiempo, porque cada libro existe siempre que un lector lo interpreta con su vida. La figura del profesor se instalaría como un intermediario entre el poeta y la mirada de los alumnos, con el fin de llegar a ese espacio utópico, que podríamos llamar Ítaca, en homenaje a la clasicidad. «Miré fijamente a los ojos de una alumna», «buscaba en la mirada de los alumnos»... Son frases de la novela, en que la mirada es considerada fuente permanente de la creación del mundo en la literatura y en la vida.

Este viaje se va supeditando a la memoria literaria del protagonista, y va dotando de sentido, con un valor simbólico, a los distintos elementos de la narración a través de los cuales se expresan las interrogantes humanas que se actualizan por el procedimiento de revivir los versos de Horacio, también expresión poética del profesor:

¡Oh, dioses, cómo el tiempo confunde en unicidad lo que viví o escuché de joven en Atenas con lo que luego tuve que investigar y estudiar para opositar y manejar mis clases universitarias! En los primeros tiempos me resultaba algo extraño leer como espectador de un lejano pasado hechos y personas que fueron de mi actualidad. Me costaba trabajo razonar y aceptar que dentro de la dimensión de la eternidad no eran nada quinientos años o veinte siglos. Y leía, leía en clase aquella oda de Horacio en la que consuela a Virgilio por la muerte del común amigo Quintilio Varo, que lo era también mío, y permanecía ya entregado al perpetuo sopor. Nadie, afirmaba el poeta venusino, podía regresar a Quintilio a la vida, aunque ese nadie pudiera tañer la resucitadora lira de Orfeo [*Horacio*, 37-38].

El profesor se traslada a la Roma de Augusto con todo su bagaje de conocimientos, para acompañar a Horacio, compartiendo con él la emoción nacida de los poemas y de todo lo conocido y desconocido en torno a su creación y a las circunstancias históricas que la envolvieron. La primera identificación con el poeta viene por la orfandad que vivieron ambos: Horacio, de madre, y el narrador, de padre:

Quizás fuera ayer cuando el padre de Horacio nos decía que deberíamos regar todos los días el pasado para así hacerlo crecer con la actualidad. Puede que recuerde estas cosas porque yo miraba y escuchaba al padre de Horacio, con mi tristeza de huérfano conseguida en la guerra civil [*Horacio*, 24].

Y la guerra como marco y causa de ambas orfandades.

Desde este centro por el que avanza el relato, se busca el presente del catedrático que, al ver finalizar su docencia, necesita reencontrarse consigo mismo. Para

definir su identidad, toma prestada la vida de Horacio asumiéndola como propia en un mundo de constante contienda dialéctica:

El ambiente externo que recogía por la prensa o escuchaba en la radio era de una crispación con asomos de venganza tan ostensibles que me desagradaban profundamente. La atmósfera ciudadana parecía querer revivir una nueva contienda civil sin que la calmara la trágica monotonía de muertes y atracos. Más bien parecía que se deseaba la guerra para alcanzar las vacantes de los muertos y colocarse económicamente. Me incorporé para asomarme a la ciudad a través de la ventana. Ansiaba respirar el aire procedente de la sierra y despejar de mi mente aquellos nubarrones sembrados desde mi vejez. Pero me vino a la memoria el célebre epodo de Horacio en el que manifestaba su protesta en las rivalidades civiles que tenían encendido el ambiente romano.

Recordaba al poeta defendiéndose en la utopía y exhortando a los buenos ciudadanos para que huyeran, allende las costas etruscas, a otro mundo ilusionante, a las dichas islas de Júpiter que el dios había reservado para las personas piadosas y que el poeta ofrecía en su calidad de vate [*Horacio*, 56].

37. LA CONSTRUCCIÓN DEL TIEMPO NARRATIVO

La construcción del tiempo narrativo sigue el recorrido de los acontecimientos históricos de la vida de Horacio, mas no como realidades objetivables, sino como proceso emanado del interior del profesor. Comienza así una *distentio animi* cuando el narrador homodiegético se encuentra con el historiador latino: «Paulo Valerio Máximo me comunicó la noticia: Ayer, 27 de noviembre a los cincuenta y siete años de edad , murió Quinto Horacio Flaco». Ese es el momento en el cual el protagonista, el profesor, tuvo la sensación de sentirse una sombra necesitada de cuerpo: «hablara de lo que hablara y me moviera donde fuese tendría que buscar a Horacio para refugiarme en él y alcanzar la historia con su existencia compartida, para hablar de la amistad, la detención de la belleza o la reprobación de la injusticia» [28]. Con este firme propósito comienza la incursión en el tiempo narrativo, en el que el profesor seguirá los consejos de cierto notable:

Cierto procurador *vir egregius*, cuyo nombre apenas pronunciado perdí ayer en la memoria, fue quien le había ordenado a Paulo Valerio Máximo que, una vez notificada la muerte de Horacio, me pidiese noticias sobre la vida y hábitos del poeta, más allá de las que corrían por Roma o podían desprenderse de sus *epistulae*. No se trataba, naturalmente, de que sobre mí recayese alguna sospecha sobre tal muerte, sino de que al escribir o relatarles las costumbres, vicios, amigos y enemigos del poeta desde su juventud podría aportar algún indicio sobre quién o quienes habían acertado la vida de Horacio. En el año anterior había dictado un curso monográfico sobre la proyección de Horacio en su poesía, así que no me sería oneroso complacer la solicitud del procurador [Horacio, 28].

Este curso monográfico al que alude el profesor habría de ser su novela. AP se propuso así construir todo el relato en torno a la trayectoria, como hombre y como escritor, de Horacio, descubriéndolo e interpretándolo a través de las claves halladas en su propia obra ampliamente comentadas en sus clases. El profesor, en cuanto responsable último de resolver la misteriosa muerte del poeta, instaura el tiempo del relato, estableciendo distancia con el de algunos personajes, o identificándose con él, haciendo coincidir los tiempos de la enunciación y del enunciado. De igual modo el autor crea a los demás personajes junto al profesor que los nombró y los hace vivir a su alrededor y en sus circunstancias. Una de ellas, la más recurrente en el texto, es la que alude al tiempo de la contienda civil que vivió el profesor y el tiempo de guerras civiles que recorrió Horacio hasta llegar a la paz augústea. En este punto el Horacio de AP es muy similar al Virgilio de Broch y al Ovidio de Horia.

En cuanto a la configuración estructural, distinguimos en *Horacio* el relato primero o base que sirve de soporte a la ucronía, esto es, las vivencias de un profesor en el último tramo de su vida docente; y el secundario constituido por el anacronismo: el tiempo de la vida de Horacio en la historia romana. La vida del poeta asume la forma de un relato encajado y, por ello mismo, entabla una serie de relaciones con el relato enmarcante, la vida del profesor.

Con la anacronía comienza el profesor una analepsis para entrar en el mundo de Horacio, un amigo, con quien descubrir su propio universo mental y emocional y poder compartir con él momentos, ideas, actitudes ante la adversidad, pero sobre todo la creación literaria, la inspiración poética. Mediante la anacronía se remonta a su condición de hijo de un esclavo liberto, su formación en Roma y posteriormente en Atenas, adonde se trasladó para estudiar filosofía. Era el tiempo en que César fue asesinado en el 44 a.C., Octavio estaba en Apolonia, donde recibe la noticia de que era el heredero adoptivo de César, ganándose la amistad de Mecenas y Agripa. Comenzó entonces a rivalizar con Marco Antonio, compañero de César, por el poder. Octavio fue nombrado senador y cónsul, y aceptó la paz con su rival. A fines del año 43 a.C. ambos, junto con el general Marco Emilio Lépido, formaron el segundo triunvirato. La alianza fue ratificada con el asesinato de sus oponentes, incluidos 300 senadores y 200 caballeros. Entre ellos Cicerón. En la estancia de Horacio en Atenas fue acogido por Bruto, el asesino de César, y nombrado tribuno militar de su ejército. Sin embargo, en la batalla de Filipos (42 a.C.) se evidenció su falta de aptitud para el arte militar y decidió regresar a Roma junto a los derrotados. Empezó a trabajar como escribano de la cuestura, cargo que le dejaba tiempo libre para dedicarse a escribir sus primeras sátiras y epodos.

Por entonces Horacio conoció a Virgilio, quien junto a su amigo Vario lo introdujo en el círculo de Mecenas, donde paulatinamente ganó relevancia y afianzó la amistad con este, que lo presentó a Augusto. El novelista se hace eco del famoso encuentro no sin cierta ironía, cuando describe un tanto burlescamente la cena de Nasidiero (*Sát.* II,8) [66]:

Significativo, a este respecto, se me antoja aquella ocasión en la que yendo Horacio por la vía Sacra se le acercó un inoportuno viandante hacedor de versos con la intención de que Horacio se lo presentara a Mecenas, del que sabía que era difícil abordar. El inoportuno viandante reconoce que Horacio sería por sus reconocidos méritos un buen valedor para acercarlo a Mecenas, por donde yo advierto, dado el valor autobiográfico que vive en lo literario, que quizás nuestro poeta recordara en algo aquella primavera del 38 en la que Virgilio y Vario hicieron de presentadores con él [*Horacio*, 66-67].

Horacio se mantuvo siempre bajo el amparo de Mecenas (70–8 a.C.), noble romano de origen etrusco que fue confidente y consejero de Augusto. En el círculo de Mecenas se impulsaron todas las artes, y él mismo protegió a los principales poetas, entre ellos Horacio y Virgilio. Este último escribió las *Geórgicas* en apoyo de la política imperial de relanzar la agricultura en Italia. Y afrontó también la tarea de escribir un ambicioso poema patriótico a imagen de las grandes epopeyas homéricas, la *Eneida*, que debía cantar las virtudes del pueblo romano y cimentar una mitología propia para la nación. La fama de ambos grandes poetas creció al amparo de César Augusto (87-94), que ofreció a Horacio el cargo de secretario personal, ofrecimiento que declinó por no adecuarse a los principios de su moral epicúrea.

Además protegió a autores como Lucio Vario Rufo, Propertio, o Ploicio Tucca, a quienes Horacio dedicó varios de sus poemas.

38. EL DISCURSO Y LOS JUEGOS TEMPORALES

Como otras novelas de AP. es *Horacio* un diálogo a través del tiempo, entre el autor y el poeta latino, entre el autor y los lectores, entre estos y aquellos, cada uno desde su tiempo pero a la vez participando todos de una misma dimensión temporal, aquella que constituye la palabra:

Sin darme cuenta, de Horacio me iba a Virgilio y me encontraba luego discurriendo por teorías de técnicas literarias. Pero recogía a ambos poetas para defender que en poesía a una inconsciente creación primera debería seguir luego una consciente inteligencia ordenadora o correctora. Miraba fijamente a los alumnos e intentaba descubrir en algunos ojos si anidaba en ellos el aliento creador bajo la atención filológica de su profesión. Y me iba con el ejemplo del verso horaciano a su repulsa de la ira y a su frecuente llamada a una vida privada sin complicaciones, con buen vino que aleja las penas y a la invitación del disfrute del momento presente, camino del famoso *carpe diem* [*Horacio*, 50-51].

Este desdoblamiento temporal que produce el relato encajado dentro del relato marco encuentra su plasmación discursiva en la alternancia de formas verbales pretéritas presentes (tiempo cero), y se acoge a la concepción del tiempo interior iniciada por san Agustín y Petrarca, tan del gusto de AP:

Me di cuenta rápido de que había pronunciado «necesita», en presente, y no el pasado «necesitaba» como correspondía. Sonreí y no buscando en la sonrisa la disculpa. Me parece que una joven comprendió mi cambio de tiempos del verbo, confundiendo presente e imperfecto. Lo que me animó a añadir:

—El rostro y las manos de Virgilio, lejos del elegante desocupado que transita por vía Flaminia, manifestaban su huella campesina. No es difícil imaginarlo entre ríos y bosques, corriendo por las campiñas, platicar de bueyes, caballos, cabras, cerdos y abejas, especialmente de abejas. Por cierto —añadí— que recordad cómo la abeja, que indica la técnica poética de Horacio, es también el insecto en el que se significa para compararse humildemente ante el vuelo de su admirado Píndaro, el cisne Dirceo, y cómo un viejo códice nos transmite que en cierta jornada en la que Píndaro se quedó dormido se posó en su boca una abeja e hizo un panal [*Horacio*, 52].

La reflexión sobre el tiempo y la teoría poética son dos pilares de la identidad narrativa de AP con los cuales conecta el pasado al presente, que suele representarse metafóricamente mediante un simbólico viaje o desplazamiento imaginario, que se establece como inicio y crea un nexo de unión entre el tiempo interno del protagonista y el histórico de la realidad que se refleja. Este ha sido el recurso mediante el cual AP experimenta la temporalidad a través del mito. Se sitúa así, dentro del carácter biográfico, congénito de su novela, que camina hacia una valoración ya expresada por Horacio en su oda, y conectando con ese impulso de salvación que anima la estructura subjetiva a su encuentro y aprensión de la realidad [Prieto, 1975: 27].

A partir de la observación de las representaciones simbólicas de la poesía de Horacio, el autor recrea el mito y construye su propio tiempo que ha determinado el encuentro con un pasado que se hallaba dentro de sí mismo:

Se acercaba así, sorteando la fugacidad de los años que advirtiera Horacio, el desaparecido tiempo en el que apreciábamos a un vulgar anciano como la auténtica historia viva que no tardaría mucho en pasar viciada a la escritura. Nos decía aquel anciano que todo nuestro hoy se inició con el fratricidio de Rómulo y Remo que sembró el viento secular de las guerras civiles. El anciano, un liberto al que había desposeído de su tierra un veterano victorioso de cualquier guerra, nos hablaba sin ninguna inquina de aquella época en la que los ejércitos de Roma se enfrentaban sangrientamente con sus aliados italianos que buscaban la ciudadanía romana para protegerse de las arbitrariedades de los funcionarios aristocráticos. Yo atendía al prudente anciano para intentar saber si mi padre murió en aquella guerra como victorioso romano o como derrotado rebelde comarcano de Venusia [Horacio, 25].

Al igual que ocurría en *Guerras*, la historia transita, cumpliendo el tiempo cíclico, por las mismas disyuntivas que desembocan en contiendas civiles. Por eso, para hallar la respuesta a su orfandad indaga el profesor en los entresijos de la historia, y es esa una experiencia emotiva que se traduce en fusión mítica. El espacio y el tiempo son los pilares de la fusión con los personajes, con los motivos argumentales y con el tiempo de la memoria biográfica, o bien del fluir de la permanencia, el devenir y el ser:

No sé ahora si acercándome a la muerte de Mecenas les recité a los alumnos algunas de las elegías fúnebres que ayudaban, paradójicamente, a sentir viva la cultura romana. Ni siquiera podría asegurar en esta noche en la que transcribo de la memoria si lo que comunicaba ayer de Mecenas fue la impresión que tuve a los pocos días de conocerlo o se trata de una consideración cernida por muchos años. No puedo saberlo, ni creo que importe mucho. El tiempo es tan mísero en darnos posada que apenas si nos permite fijar con exactitud los hechos y nos confunde las fechas [Horacio, 64-65].

El narrador enlaza sus vivencias con su mundo interno, y ello conduce a la suspensión del orden cronológico: tiempo sin límites donde el discurso no se ajusta a la necesaria y progresiva narración de los hechos históricos, y donde el novelista interpreta ciertos acontecimientos pasados como descubrimiento de un tiempo reencontrado. Es decir, la toma de posesión de un mundo interior: «Quizás en este punto, era cuando me extendía en relaciones literarias, porque ninguna

obra es una isla» [93], de suerte que buscaba el profesor la identificación con Horacio desde su más profundo sentir. En otras palabras, como la revelación de un estado de conciencia en el cual el tiempo biográfico del poeta converge con el suyo propio.

Lo metaficcional es procedimiento inexcusable para ese juego de identificaciones. La reflexión sobre la muerte, con su toque inevitable de dramatismo, es condición para el proceso creativo de la vida, a través del *topos* del *carpe diem*. La levísima erudición se hace lúdica en este fragmento, de nuevo protagonizado por Virgilio:

El caso —les dije— es que una tarde se encontraron en Nápoles el mantuano Virgilio y el venusino Horacio. Ambos habían escuchado las lecciones del epicúreo Sirón, ambos amaban la paz de los bosques, a los padres de ambos les habían requisado las tierras los veteranos de guerras victoriosos y ambos encontrarían la generosidad de Mecenas y la muy intensa protección del emperador Augusto. No, no eran vidas paralelas, pero ambos sirvieron a la historia. ¿Alguna pregunta? ¿No? Pues hasta mañana. ¡Ah! Y recordad que la poética y tan extendida invitación a la juventud para que, como la rosa (*de rosas nascentibus...*) recoja su alegre primavera antes de que el tiempo airado la marchite, puede ser de Virgilio, aunque atribuida a Ausonio, el poeta de Burdígala, a orillas del Garona, que condensó su amor en los poemas a Bissula, la joven suava de cabellos rubios y ojos azules que encandiló a los pintores [*Horacio*, 53].

Frente a la concepción del tiempo como totalidad, el relato ofrece la experiencia de una meditación narrativa que recorre el pasado, establece el presente como iniciativa y crea un horizonte de espera. El autor consigue que, en un sentido amplio, la novela abarque el sentido semiótico de la tradición y la fuerza emotiva contenida en el presente del profesor. El relato ofrece un plan ordenado que comienza con la niñez de Horacio en Venusia para posteriormente acompañarle a Roma y Atenas, desde donde conocerá la muerte de César. El poeta crece en medio de guerras civiles; en una de ellas el narrador pierde a su padre, y crecerá con la nostalgia «escuchando sin atender lo debido los discursos

de Cicerón sobre la libertad republicana o a su correspondencia con César, de las que algo sabíamos por las copias a Ático» [32].

Con Melanio comienza el resurgimiento de la sombra acrónica de AP en un mes simbólico en la narrativa del autor. Melanio, culmina el proceso de desdoblamiento de conciencia del autor dentro del proceso de memoria mítica que armoniosamente ira vertiendo a lo largo de la novela:

Incluso creo que Melanio me acompaña , como otra sombra , por las calles de la ciudad y penetra conmigo en el aula para protegerme de inopias o recordarme con la oda recién citada que el propio Horacio era proclive a sentir la melancolía cuando pensaba en la muerte [*Horacio*, 38].

Por eso, ante la nostalgia que lo embarga, ante el fluir del tiempo no le queda más salida que la escritura, mediante la cual convertirá el tiempo de unos momentos fugaces de pulsión vital en memoria:

Al atardecer después de cerrar la agradable discusión de la tertulia y pasar algunas horas leyendo en la biblioteca, cumplí la tentación de abrir la ventana y recibir la salutación de un aire distanciado de cronologías eruditas. Miré más allá de las luces ciudadanas, hacia el cubierto socavón en el que se levantó el Palacio Real. Arriba, levantada la mirada, observé un cielo limpio, en el que cómodamente se establecían las estrellas y quizás el ocultado movimiento de unas esferas produciendo su pitagórica música. Era una armoniosa huida de la tierra y que presentía anunciadora de una fuerte helada. Pero, con todo, yo veía pasar al igual que ayer, el rápido desplazarse de la historia, y extendí el brazo en un intento de apresar algún fragmento y transformarlo en memoria [*Horacio*, 134].

A través de la memoria, AP establece un diálogo entre el texto y el lector sirviéndose de la palabra del poeta para disipar la nostalgia de sentirse tiempo y abrazar el tiempo infinito de la belleza poética. De este modo, el profesor se enfrenta al sufrimiento propio con serenidad estoica. Comprueba que vive en un mundo que le niega la libertad de poder ser *él mismo* pues desconoce el valor de una cultura con la que Europa edificó su identidad. Del mundo real al utópico de

la belleza sólo podemos pasar sintiendo la soledad, y es en ese momento en el que encuentra el profesor la razón por la que su mundo ha olvidado la esencia del ser:

¿Cómo explicarme así ante mis alumnos, quienes no habrían recibido siquiera la notificación de la muerte de Horacio? No nos ayudaba el tiempo que vivíamos, cosificado en la mitificación de cuatro nombres que tópicamente repetíamos ¡Y tenía tantas cosas distintas que decirles! Quería ofrecerles un poco de lo que me había enseñado años y años de lectura y también algo de aquello que la vida me había dejado entre las manos. Quizás nunca pudiera decirles cuánto hablaba Horacio por mi voz gastada de miles de horas lectivas. Jamás podría decirles lo poco que ya significábamos. Me seguía admirando la atención con la que los alumnos me escuchaban, tal vez tocados por la caridad o por la curiosidad de oír el sonido de una voz que se extinguía. No lo sé, con frecuencia me parecía que era un milagro de la antigüedad que se valía de mí para retoñar y ser de nuevo lo que había sido. Y entonces, reconociendo mi insignificancia, me entraba ganas de echarme a correr y esconderme bajo la manta del tiempo destruido, al que ya pertenecía. Sólo tenía la seguridad de amar a mis alumnos y de temer decirles adiós para siempre. ¿No tenía acaso motivos para interpretar el diálogo de un marinero muerto con el pitagórico Arquitas, amigo de Platón e inventor de la hélice y la carraca? [Horacio, 111-112].

Cantor incansable del *carpe diem*, AP siente intensamente el mensaje de Horacio, quien, con serenidad estoica ha acercado al hombre al problema límite de su existencia, la muerte. Del platonismo al estoicismo, la filosofía más adentrada en el ser hispánico, como viera María Zambrano en páginas iluminadoras. También la más apropiada para dar cauce espiritual a una vida en su última vuelta del camino, en una creación literaria ya en ciclo *de senectute*. El hombre que no excluye en su meditación sobre sí esa realidad es quien puede alcanzar la verdad, porque parte de un reconocimiento de sí, y sin espejismo ninguno sabe mirar el espejo de la vida. Ese es el hombre auténtico, según Heidegger [Otón Sobrino, 2004: 50]. Al descubrir su existencia como algo que conoce fin en el tiempo, es decir, su finitud, puede alcanzar el conocimiento más absoluto. Encuentra su autenticidad, porque el hombre sabe tanto lo que es en cada momento de su vida,

como lo que arriesga en cada acción suya: predicar la inestabilidad fundamental que somos desde dentro y que se encuentra amenazada desde el exterior: A esa amenaza exterior es a la que Heidegger denomina «inminencia de la muerte», y que ya está en Horacio, un autor más epicúreo que estoico, sin embargo, como el mismo AP. Acaso por ello, ha sentido en su novela la verdadera tensión ineludible, aunque no contradictoria, entre *carpe diem* y esta angustia existencialista por la muerte.

Ahora bien, el grado de aplicación de las doctrinas existencialistas ha sido el humano, perspectiva desde la cual AP ha tenido acceso a la doctrina que quiso calmar sus inquietudes humanas. Ser hombre significa ir en pos de la sabiduría, acercarse a la posesión de la misma y enfrentarse con el tema de la muerte como algo radical de esa existencia que ha de vivirse serenamente. Esta percepción es más intensa en sus últimas novelas. Tal vez, porque acaece en nuestra historia la muerte, exige una respuesta ontológica que solo puede dar la individualidad; y el ser no es historia, sucede o deviene en la historia, pero no se agota en ella. Por ello, el autor busca la sombra de Horacio para resguardarse en ella y ser tiempo sin límites:

Hace tiempo paseábamos por Roma mi buen Melanio y yo. Era una espléndida primavera que iba cubriéndonos de nostalgias que deseaban acariciar la resurrección. Pienso que caminábamos por el Colle Oppio, donde Roma mejor aspira el aire de la naturaleza. Un joven amigo, también profesor, me había pedido que visitara a Carla y le entregara un pequeño objeto, tal vez un anillo, que le enviaba por petición de ella, en señal de despedida, camino ya de su final en Atenas, con la mirada extendida a la Acrópolis. No puedo recordar qué hice con el pequeño objeto: si pude entregárselo a Carla o lo tiré al río porque Carla se negaba a recordar enamorada tal como fue en brazos de mi amigo. ¡Pero qué puede importar eso ahora, cuando ni siquiera sabemos qué fue de ahora de Horacio! [Horacio, 90].

Ciertamente la fe en la escritura acoge en el alma una suerte de serenidad absoluta, que no depende tanto de la certeza de la muerte como de la confianza

depositada en la revelación de la verdad. De ahí que quien se enfrenta con esta certeza al hecho de la muerte impregna su existencia de cierta dulzura:

Comprendía que Horacio se recluyera en su finca y que incluso pensara en el abandono de una poesía en la que había manifestado la grandeza de Roma y su fidelidad a Mecenas y Augusto. Aún le quedaban unos tres años para llegar a los sesenta. La edad en la que la recién citada leyenda decía que los viejos fueran arrojados al río desde los puentes. Horacio medía su ancianidad paseando entre los sembrados, escuchando al silencio acallar los murmullos y acariciando el viejo tronco de su árbol más querido que tendría que permanecer allí fijado a tierra y mirando al cielo cuando él partiera al más allá. La muerte, posesiva y celosa, ni siquiera le permitía un manuscrito para leer en el viaje. Aunque quizás fuera cierto lo mantenido por Pitágoras sobre que el movimiento de las esferas producía acorde sonidos que dotaban de música el espacio celeste y entonces sería agradable su viaje hacia la virgiliana noche eterna [Horacio, 165-166].

Así, pues, no debe extrañarnos que AP haya escogido como tema de la poesía más inspirada de Horacio el de la muerte como realidad cotidiana del existir. Ser-para-la-muerte Horacio y otros muchos que ha ido creando el autor siempre desde un profundo sentido elegíaco. De ahí la necesidad consolatoria de la escritura, en tanto única manera efectiva de atrapar el momento e inmortalizar la vida. Tal es el mensaje del *carpe diem*, porque cada ocasión de alegría o de solemne meditación sobre nuestro ser es estación de nuestro devenir, estado del ser que debe predicarse. Es posible gozar en tanto que hay un límite marcado que nos define como seres vivos, que garantiza una época de gozo y amor que tampoco nadie puede robarnos aunque Horacio, según AP, nunca llegó a saborearlo plenamente:

A la tarde, cuando en nuestra tertulia del café le comuniqué a mi fiel don Hilario que en la mañana les estuve hablando a los alumnos del amor en Horacio frunció un tanto el ceño. Me adelanté a decirles que claro está que el amor estaba en los elegíacos Tibulo y Propercio, pero que también era importante en Horacio, en su *carpe diem*, porque tal vez a ninguno le impresionara más que a él observar cómo el amor pasaba sin poder abrazarlo

ya que la naturaleza no le dio suerte. Además, le añadí, también en esas odas hay un reflejo de la sociedad y un aferrarse a la venidera inmortalidad como defensa ante lo que la vida le negaba [*Horacio*, 134].

Recogiendo la herencia horaciana, AP cumple con su novela mítica las veces de rito iniciático en una situación análoga a la de san Agustín o a la de Petrarca en relación con el tema de la muerte, la inanidad del tiempo humano y el proyecto de una nueva vida en la que eternizarse mediante la escritura y permanecer para siempre en el tiempo acrónico que ofrece la historia literaria:

Me inquietó un tanto aquella heterodoxa y confusa llegada de recuerdos o noticias que me invadieron, y animado en el mirar la marcha de los jóvenes estudiantes reanudé mi andadura. Era una espléndida mañana y veía que allá donde era posible las muchachas se extendían para recibir el sol. Nadie diría al contemplarlas que había transcurrido más de setecientos años desde la fundación de Roma y que para cuando el próximo agosto las playas se cubrieran con el dorado de la piel humana, moriría en Nola, ciudad de la Campania, a los setenta y seis años, y cuarenta y cuatro de reinado, el *imperator* Augusto. Me preguntaba qué era y dónde se depositaba el tiempo. Quizás la respuesta, diría Horacio, era la palabra; la palabra preñada de tradición y futuro [*Horacio*, 167].

39. EL DISCURSO DEL TIEMPO

40.

La totalidad de la novela muestra una riqueza inspirada en diferentes caminos simbólicos. Uno de ellos nos lleva al tema moralizante de la fugacidad de la vida, el desprecio del mundo, la inmutabilidad de la fortuna y el poder igualatorio de la muerte. La vida del profesor necesita un instrumento para escapar al existir efímero y la discordia del momento histórico que vive, y trascender el contexto inmediato. El instrumento para buscar esa trascendencia es la narración de su propia historia; la narración como proceso a través del cual el profesor narrador deja fluir su conciencia sirviéndose de la palabra del poeta, que es, al mismo tiempo que expresión de su ánimo, fusión con su sombra clásica, Melanio. El proceso resultante hace que los tiempos de los diferentes mundos pierdan sus

límites y se diluyen para narrar y reafirmar la necesidad de conocimiento en sus raíces más humanas:

—No —exclamé impensadamente, Melanio no quiso gozar de la protección oficial, estimando que no había otra más segura que la libertad que le proporcionaba la independencia.

Los alumnos me miraron como si descendiera de una caverna asentada entre rocas prehistóricas. Esperaban algo en silencio, sin protestarme. Creo que pude apreciar hasta qué punto me estimaba y sonreí en un intento de agradecimiento muy personal. Sin embargo sé que reincidí como si las palabras ya no me pertenecieran al carecer de la plataforma del tiempo.

—Si Melanio estuviera aquí me ayudaría a componer algo tan importante como fue el encuentro de Horacio y Virgilio el encuentro de los dos grandes poetas de Roma [*Horacio*, 51].

La recepción del poeta le facilita el conocimiento de sí mismo y de su mundo. El profesor emprende un complejo proceso, el de construir su propia biografía a partir de la del poeta. Dentro de este préstamo de vida que le ofrece Horacio, AP avanza en el presente de su obra como corresponde a un verdadero humanista, fundiendo su propio pensar y sentir que proyecta a modo de sombra en la biografía del poeta. Esta mirada del profesor sobre Horacio, con cuya personalidad se funde, la ofrece a sus alumnos, para navegar con ellos —pulsión utópica— hacia las dichas islas de Júpiter:

Lográbamos darle descanso a la guerra civil que sosteníamos y percibía cómo Horacio, especialmente, atendía las consideraciones que nos hacía un viejo griego llamado Melanio sobre los poemas de Homero y el ofrecimiento al diálogo de Platón. Fue entonces cuando escuché por vez primera el nombre de Mimnermo de Colofón. Muchas veces, leyendo a Horacio, he recordado al arcaico poeta y su defenderse en el hedonismo dentro del corto camino hacia la muerte. Ahora sabía por mí de su maldecir a la vejez y a la muerte como destructoras de la vida. Músico, enamorado de una flautista a la que llama

Nanno, la convirtió en el centro de un poetizar que arrostraba a su fin la vida [Horacio, 23].

El autor subsume dos tiempos personales y distintos para edificar uno nuevo, donde vida y memoria vayan al unísono, creando una sintonía entre literatura y vida. Este viaje, que emana de la memoria literaria clásica del protagonista, aporta un sentido nuevo al presente del profesor, pero con el mismo significado metafísico que ya está en los clásicos. La lectura une de este modo los distintos elementos de la narración para expresar las inquietudes humanas que se actualizan por el procedimiento de revivir los versos de Horacio, que son también expresión del sentimiento del profesor.

Y en este horizonte el tiempo de la enunciación se diluye en el mar, como símbolo de todos los tiempos para el autor:

De improviso, sorpresivamente, aquella mañana en clase comencé a perorar del mar, de mi mar Mediterráneo, frente a cuyo azul y sonido estuve alzándome muchísimas mañanas de mi juventud. No me atreví a mirar los ojos de los alumnos, por si hallaba en ellos el desprecio, pero comencé a percibir el silencio en el aula y a poder apreciarlo como una señal de respeto y cariño. Tuve la sensación de que hablándoles de los poetas, de Roma, de una civilización que aún heredábamos, estaba ganándome el afecto y la estima de los escolares. No podía importarme, no me importaba que para algunos mercenarios de la política yo fuera una materia a extinguir [Horacio, 91].

Les añadía después a los alumnos cómo el miedo del mar y su desconocimiento caminó largamente por los años y cómo los monstruos o seres misteriosos que retrataban las leyendas del mar obtuvieron muchísima difusión al responder a una amplia curiosidad pasada que buscaba la relación entre la inmensidad del mundo y la fragilidad de la condición humana [Horacio, 93].

El pasado histórico importa menos que este tiempo imaginado a partir de la propia obra poética del personaje ficcionalizado que, tratado de forma biográfica, es ante todo, más que escenario histórico de fechas fijas y costumbres lejanas, vivencia y marco de una trama que combina historia y mito en el

escenario del Mediterráneo. En este mar, tan intensamente presente en las novelas del autor, la historia, cíclica e inacabable, forjada en palabra poética, tiene un largo recorrido (deuda de amor y de tiempo), que es difícil precisar con datos objetivos, pues ha encarnado en el tiempo de la composición de la novela —el único tiempo que, a la postre, importa— el tiempo de la palabra poética, su perseguido anacronismo, vencedor de la muerte:

Le pedía a la memoria que me ofreciera más aventuras de mar, de ese inmenso espacio generador de mitos capaces de exteriorizar lo invisible mediante la ayuda de la palabra e integrarlo como realidad en la experiencia colectiva [92]).

Evocando el mar, recuerda el mito platónico sobre la escritura:

Horacio había conocido en Atenas la esencia de la cultura helénica, animándose con la lectura de Homero y los versos de Arquíloco contra su amante Neubola. Ahora vivía estrechamente en Roma, donde no acababa de superarse el espíritu de la guerra civil y creo que fue entonces, previo a su encuentro con la escuela epicúrea de Nápoles, cuando Horacio tuvo contacto con las teorías platónicas de la adivinación que mantenía Cicerón con su distinción entre una *divinatio naturalis* y una *divinatio artificiosa*. Ya en su estancia ateniense había escuchado Horacio la andadura de adivinos célebres como Tiresias, castigado con la ceguera por mirar bañarse desnuda a la virginal Atenea y compensado luego por la diosa otorgándole su valor de adivino [44].

El tiempo mítico permite al autor «navegar por una constante humana atemporal» [Prieto, 1972: 150]:

Pero sostenía con seguridad que era un regalo extraordinario de la vida el poder cultivar la memoria para recitar lo que nunca fue palabra perdida. Sí, tendría que llevar a mi viejo amigo a clase, como otros días del curso gusté de llevar a Horacio, Propertio o Cicerón animándoles a que les confesaran aspectos de sus obras a mis alumnos; para que así comprendieran que cuando el poeta escribió aquello que ahora leían, aunque transcurrieran años o siglos, el poeta estaba plenamente vivo y permanecía en la perennidad que le permitía la palabra, certificándose con ello que el poeta no era una

mera reliquia del pasado sostenida para satisfacción de filólogos o eruditos sino un ser destinado a recuperar la vida cada vez que un lector lo existía [*Horacio*, 57].

El tiempo narrativo se justifica a la luz del concepto de ficción, esto es, a la luz de la lógica que rige el universo creado por el autor, que en la obra está vinculado al concepto de fusión mítica. En este sentido la novela es un magnífico paradigma de la lucha del escritor por alcanzar la coincidencia en un punto de los diferentes espacios y tiempos. En suma, el narrador en cuanto perceptor del universo representado y locutor del relato es el que confiere la entidad artística a la configuración del tiempo en el relato.

Las novelas históricas de AP han de contemplarse siempre desde un doble plano: por un lado, el tiempo de la historia fácilmente perceptible en la secuencia temporal de la trama; por otro, el tiempo del discurso o tiempo de la enunciación, donde por boca del narrador o de Melanio va construyendo un tiempo teórico reflexivo creando un complejo entramado de relaciones. Lo importante es que todos los tiempos se rigen por los mismos principios reguladores: el narrador — en cuanto protagonista de la enunciación— ya que todos ellos se ven condicionados sometidos a la perspectiva del narrador principal, que será quien determine la orientación general del relato y la particular relación en la que el autor teje el discurso de la historia.

La narración biográfica se configura sobre aquellas formas donde el tiempo del relato emana del interior de la conciencia del narrador. Consecuentemente, el relato se vuelve sobre sí mismo de modo explícito y alude al propio pasado con analepsis repetitivas. Su presencia permite subrayar la analogía entre el presente y el pasado, la comparación entre situaciones narrativas homólogas del tiempo autobiográfico, en las que el narrador recupera un pasado, por lo general muy alejado, gracias al poder actualizador de la conciencia.

El relato, que tiene su punto de partida en el escritor latino, le sirve al narrador para rememorar los acontecimientos sobre los que gravita su biografía: su orfandad y su vocación docente y artística, con especial y repetitiva mención a sus oposiciones a cátedra [*Horacio*, 37, 97, 99, 128].

Esta, junto a otras repeticiones, constituyen la base retórica para la fijación del tiempo. Heidegger alude a la repetición como experiencia fundamental del tiempo y único procedimiento para alcanzar su dimensión más profunda: aquella en la que todo se vuelve presente. Repetir es recuperar, recapitular lo que hemos sido; la repetición crea la memoria del relato, la va construyendo a medida que se produce. La repetición, en suma, constituye una prueba de cómo el pasado sigue influyendo en el presente, lo colorea y le da sentido [Garrido Domínguez, 1999: 188]

El autor no puede abandonar nunca su peculiar modo de unir historia y ficción: La imitación es lo que le proporciona esta unión del tiempo, recuperar a los clásicos, aportar un aliento de tiempo conquistado que, a su vez, el profesor ofrece en sus clases. Por ello, el aula es el espacio ucrónico donde resuena una voz que da cuerpo al eco de la palabra en el tiempo. El aula, pues, como cronotopo de la novela mítica, pues en ella se funden los dos tiempos, el del poeta y el del profesor-narrador.

Se conjuga así provecho y diversión en las clases que sirven de telón de fondo, al compás del plano teórico reflexivo para situar la obra de Horacio desde su génesis hasta su interpretación en las distintas épocas literarias. El narrador se mueve en una urdimbre de relaciones y citas que combinan la meditación histórica con *fragmenta* de cotidiana actualidad. Este territorio por el que vaga el narrador se crea desde la memoria literaria del profesor, y va descubriendo las interrogantes que le inquietan en su propia vida. Por el conocimiento que tiene como narrador omnisciente, de la realidad pasada, de la Roma del primer siglo a.de C., busca allí sabiduría, aprende el valor de la poesía en relación con la filosofía; aprende que el hombre es su escritura, es el único tiempo sentido como auténtico y el único que nos conduce a «las islas de Júpiter».

Aun con la función de hacer realidad en el tiempo la lectura de Horacio, aquí se da un paso más a lo señalado, pues la lectura da realidad a la propia vida el profesor. Ahora se habla ya de «crear», «transformar» lo escrito, dándole una dimensión atemporal. Para fijar la distancia entre la historia y la poesía, la tesis más nueva con respecto a la teoría literaria de la novela, se ejemplifica con la

figura de Augusto que protagonizó tantos hechos históricos, pero que necesitó de los biógrafos, de los escritores, para pasar con su vida a la posteridad.

41. LA ESTRUCTURA EPISTOLAR

Formalmente, la novela se estructura en nueve partes, precedidas de una «Carta al autor», de Francisca de Moya, que enmarca la ficción, como en los prólogos y epílogos pseudobiográficos, del Renacimiento (*Marco Aurelio o el reloj de príncipes*). Se abre aquí un canal de analogías entre la epístola y la novela que explican mejor el significado simbólico que encierra y ayuda a su descodificación. La profesora Moya descubre, en sus palabras preliminares, el carácter que de misiva tiene la obra:

También me ha parecido un verdadero acierto el formato elegido, la narración en primera persona: no sé si hablar de «diario» o de «literatura epistolar», pero, sea como fuere, el «yo narrativo» implica una serie inmensa de posibilidades que tú has utilizado muy bien, no siendo la menos importante la de unir sentimientos, pensamientos, saberes y dudas, certezas y olvidos ; lo compruebo en expresiones que repites como «me viene a la memoria», «no sé ahora», «guardo una vaga sensación», etc. [*Horacio*, 8].

La expresión objetiva va dejando paso a la palabra del poeta de las *Odas* desde la memoria subjetiva, vivificando y guiando su transitar hacia una ucronía en la que sólo habite la fusión con el profesor. El escrito resultante dota de nueva y duradera existencia a lo ya recogido por la tradición, defendiendo el postulado horaciano que Herrera incluyó en sus *Anotaciones* a Garcilaso: «La mayor fuerza de la locución consiste en hacer nuevo lo que no es».

En este devenir el autor no está solo sino que se nos muestra dialogando con sus amigos, combinando así ficción y cotidiana vida académica, y conformando un diálogo en estilo indirecto que es expresión escrita de conciudadanía y de disciplina en lo que este término se conecta con *discere*, ‘aprender’, según recuerda Isidoro de Sevilla al iniciar las *Etimologías*. Para el

tiempo de los humanistas, con Petrarca señalándoles el camino, el diálogo era el vehículo libre y animado, como lo serán las epístolas, para extender una filosofía, entendida esta en una doble amplitud de amor a las ciencias y a las letras. El diálogo tiene así en gran parte de su recorrido el valor de ser testimonio de un comportamiento humano, de cultura civil, que escenifica la palabra del hombre en convivencia y participación ciudadana.

En este entendimiento, es indudable su coincidencia con la epístola renacentista, dirigida a un plural receptor bajo una concreta dirección que es en sí misma una oposición a la *rusticitas*, al hombre natural o al encerrado en incomunicadas ermitas. La comunidad entre diálogo y epístola responde, en este sentido, a la común apelación al Aristóteles que en su *Política* señalaba que el hombre es por su naturaleza un animal sociable y político (ciudadano) o al Séneca que marcaba cómo los hombres habían sido hechos para vivir juntos y prestarse compañía (ayuda) [Prieto, 1986:109]. Así lo refiere Francisca Moya en su carta introductoria:

Creo que contar historias, vivir en la palabra con tus grandes amigos, griegos y romanos, italianos o españoles, pasear junto a ellos o dialogar en las playas de la Hélade, en el Esquilino, en las plazas de Florencia, en una cafetería del barrio de Argüelles o en el bar de Filología de la Complutense.

Con esos amigos, siempre cercanos, absolutamente reales, vives, amas, reflexionas, porque en esta novela el protagonista, quieras o no aceptarlo abiertamente, eres tú, Antonio Prieto; eres tú el que se hace «personaje», el que permanece igual y distinto en tus obras, en todas y cada una, pero tengo para mí que en esta más que en ninguna, aunque quizás no lo quieras reconocer [*Horacio*, 9].

La estructura epistolar y dialógica tiene como trasfondo, al mismo tiempo, el eco de las sátiras y epístolas de Horacio donde el profesor resalta el carácter epistolar y dialógico al que emulará en la construcción de su novela:

Si no de una manera tan evidente como en las epístolas y en algunas odas, parece normal que Horacio entienda sus sátiras como un diálogo con un amigo o con un lector hipotético

al que se dirige interesándole en un argumento o bien narrándole una vicisitud. En todo caso hay participación en la ficción. Les decía a mis alumnos que tanto en las epístolas como en las sátiras, el diálogo raramente se desprendía del Horacio interlocutor, ya fuera caracterizado por su propio nombre, como en las sátiras en las que es reprimido por su esclavo Davo, cuando aprovecha su emisión al amigo Lolio para ofrecerse bajo su lectura de la guerra de Troya [*Horacio*, 147].

Por otro lado, la novela se estructura en nueve partes, cada una de las cuales se abre con un título de lo que se va encontrar el lector siguiendo el discurrir histórico de Horacio. Acogiéndose al tópico del encargo de reconstruir la vida de Horacio, AP resuelve los posibles dilemas sobre su desaparición y avanza lo que serán las claves interpretativas de la obra. Comienza la narración con «La noticia», en la que hay una reflexión sobre la pérdida de la memoria histórica y la tradición en el tiempo actual. Y su respuesta, cumpliendo la expresión escrita de conciudadanía, de hombre humanista, de aportar (*discere*) su conocimiento sobre el poeta. La intriga inicial que aporta la noticia es un recurso para conectar con los lectores y descifrar la ausencia del poeta.

Después de enunciar I «la noticia», el relato se inicia con II, «La juventud. Atenas», donde se narra el tiempo convulso que vivió el poeta en su primera estancia en Roma., para con posterioridad viajar a Atenas. Allí se instalará para continuar sus estudios, en Filosofía, Oratoria y Retórica, y le sorprenderá el asesinato de César a manos de Bruto.

Cuando regresa a Roma, los vencedores confiscan las tierras de su padre en Venusia. Comienza, asimismo, su producción literaria con las *Sátiras* y los *Epodos*. En la tercera parte, «Nápoles. El encuentro con Virgilio», asistimos a la génesis de la amistad con el poeta de Mantua y la formación del primer triunvirato con Lépido, Marco Antonio y Octaviano; este último proclamado heredero de César.

En el capítulo IV, «O Roma nobilis. Orbis et domina...», se inicia recordando el epodo XIV horaciano y su relación con la égloga IV de Virgilio, donde se detiene el narrador en anunciar la profecía de la sibila de Cumas, y con

ella el deseo de un nuevo tiempo, que surgirá años después con el nacimiento de Cristo.

En la parte V, «Camino de Accio», la narración se centra en la incorporación total al círculo de Mecenas y en la amistad que inicia Horacio con Augusto por mediación de aquel. Ambos, Horacio y Mecenas, viajan, junto a Virgilio y Vario a Accio, donde será derrotado Marco Antonio. Y, una vez vencido Lépido, Octaviano será nombrado *princeps*, con el nombre de César Augusto.

Con el rótulo del capítulo VI, «Roma regit orbis frena mundi», asistimos al periodo más fructífero del poeta y el emperador Augusto, que encargará al poeta el *Carmen Saeculare*.

Todos los signos de esta organización conforman el tiempo histórico en el que vivió el poeta. Estos títulos remiten a la sorpresa, lo que espoleará el interés en la lectura. Una parte decisiva de los títulos son los nombres de los lugares o hechos históricos que constituyeron algunos de los puntos cardinales del mundo en la primera mitad del siglo primero antes de Cristo. Se capta en ellos el decisivo papel que la vida política jugó en la creación del poeta.

Los títulos anticipan también una vida partida en dos mitades: una etapa difícil para el poeta, envuelta en continuas contiendas fraticidas; y una etapa feliz, después de la llegada a la paz de Augusto.

Esta segunda etapa comienza en la parte VII, «Navegar en el puerto», que simboliza el retiro de Horacio a su finca La Sabina, regalo de Mecenas, totalmente entregado a completar los cuatro libros de sus *Odas* y sus *Epístolas*. «De amor e inmortalidad» simboliza la entrega del poeta a la posteridad. Concluye la novela con la despedida clásica, IX, «*Vale*», que era al mismo tiempo, una invitación a continuar la vida.

Aunque aparentemente la novela podría parecer un largo monólogo interior, es permeable al diálogo renacentista, ya que el diálogo se presenta como un género libre de preceptos de orden o estructura. El mismo fin que persigue el diálogo se halla en la composición de la epístola en su doble función de comunicación puntual con el destinatario y de reflejo de una vida. Este

interlocutor más amplio es el que descubrimos en *Horacio*: los alumnos del profesor y los futuros lectores.

En su estudio «El saber humanista», nos proporciona AP la clave para entender por qué se hace necesaria la divulgación del saber especializado (latín, griego, historia) que se halla en el mensaje del texto y que el autor había desarrollado en varios trabajos anteriores. Nos muestra, asimismo, cuál es el espíritu que inspira la creación y la recepción, que guarda relación con la idea de la democratización del saber, que AP desarrolla en «Extension democrática del Renacimiento» y «La extensión democrática del Dioscórides». La inclusión de la prensa en la obra [49, 50, 55, 76] es una manera de asomarse a la democratización de la cultura en el presente siglo, que ya había practicado el autor en sus abundantes artículos periodísticos.

La condición humanística es para AP una utopía útil como estímulo para conseguir la transmisión del saber y alcanzar en el siglo XXI un magisterio textual. Este breve sumario sobre el tiempo narrativo de la anacronía constituye la última lección del profesor:

Con esta intención escribe la novela como su última clase magistral, desde la ética personal, y, además, ofrece un sentimiento común y unas constantes que pueden ser referente en la confrontación del hombre con el tiempo, mostrando las líneas esenciales que determinan la expresión cultural humana.

Para concluir, queremos subrayar que aparecieron, después de la publicación de la obra, cinco novelas más, como era de esperar, ya que el magisterio de esta última clase continuó en las obras que completaron la bibliografía del autor de *Tres pisadas de hombre*. En ellas, late siempre el espíritu clásico en diálogo afectivo con otros personajes históricos, cuya fuerza lírica y simbolismo van más allá de los límites de la novela histórica:

Me parece, no sé si estaré en lo cierto, que a ti también, como a Horacio, te gusta mucho Tibur; quizás era el lugar donde, como él, más a gusto te has encontrado nunca, sin que esta predilección implique—sería imposible y absurdo— un menosprecio a Roma, Atenas o el Madrid de tu madurez; pero los lugares son tantas veces mucho más que la geografía,

el clima o el paisaje; se asocian a «un estado» del alma, y cuando estabais Horacio y tú en Tibur vuestras vidas estaban llenas de ricas experiencias; ya habíais ido a Atenas, ya habían acabado las guerras civiles, había paz, aunque, como ya lamentaba Tácito, conseguida a un altísimo y terrible precio; en una palabra, se os daba un espacio bellísimo para el disfrute del *otium*, inseparable de la amistad a pesar de que me imagino de qué hablabais, me hubiera gustado escucharos; estoy seguro de que las palabras de Melanio (¡qué suerte tuvisteis al encontraros con él!) flotarían por el aire acariciando la dulce y fresca sombra de Tibur ¿qué vino bebíais? Seguro que uno bueno. No lo pasabais del todo mal, perdona aquí también este tono de *sermo familiaris*, que no quería que te molestase [Horacio, 14].

AP se acoge a la historia como expresión del yo y democratización del saber como ejes vertebradores de la novela. Una de las características formales de esta novela, junto a la fusión mítica de Horacio y el profesor, es el desdoblamiento de su autor en el *alter ego* de Melanio. Los clásicos se convirtieron en amigos con los que conversar y discutir, a los que confiar los sentimientos e ideas, como había hecho Petrarca con Cicerón, y traducirlos era tratarlos, imitarlos, admirarlos. Imitación que significaba además la consecución de un estilo propio, como si fuera necesario realizar un personal encuentro, en nueva senda, lo que suponía desatender a los coetáneos encauzando una nueva (y distinta) recuperación que sumar a las anteriores.

CONCLUSIONES

La polifacética labor de AP se ha desarrollado como profesor en la universidad, como crítico y como novelista. Todas estas actividades guardan una admirable coherencia entre sí, aunque es, finalmente, la creativa la que termina imponiéndose —en mi opinión— sobre el resto.

Dentro de la novelística española contemporánea, AP ocupa un lugar singular, al margen de grupos y corrientes de moda. Esta independencia suya ha tenido como contrapartida cierta marginación por parte de la crítica y la historiografía literaria.

El aprecio mayor y la recepción más importante de las novelas de AP han tenido lugar en la universidad, justamente el espacio que mejor ha sabido acoger a través de los tiempos el saber humanístico, eje central en torno al cual ha girado la poética del autor.

Se trata de una poética construida al margen de las predilecciones «realistas» predominantes en la novela española de posguerra, otra de las causas por las que se ha marginado al autor de los cánones establecidos por la crítica.

El tema fundamental de la obra crítica del autor —la permanencia de la palabra a través del tiempo— es el mismo de su obra narrativa, a la que el autor concede, en último término, la prioridad sobre aquella, para dejar él también, mediante su oficio de narrador, huella en la cadena de la tradición, porque «el escritor no resuelve su problema realmente en la obra literaria, sino que disuelve ese problema en ella y, al seguir viviendo, tiene que seguir quedándose en obra literaria, en sucesivos textos en los que disuelve aquello que necesita existir en palabra».

Dentro de las posibilidades del género narrativo, AP ha optado por el modelo de la novela histórica, un subgénero que, en sus manos, adquiere una singularidad

que claramente la diferencia de otros autores, volcados en la narración del pasado por motivos muchas veces extraliterarios.

AP utiliza la historia como *cornice* para establecer un fecundo diálogo con los grandes autores del pasado —Homero, Horacio, Petrarca, Garcilaso— que traspasa los límites biográficos o históricos —*stricto sensu*— para alcanzar con ellos un estado de compenetración poética o intelectual denominado por él mismo *fusión mítica*.

Esta operación de identificación con los grandes clásicos es la que obliga a replantearnos la cuestión de la novela histórica que, en su caso, sería preferible denominar novela mítica, a ejemplo de la más importante novela histórica contemporánea, *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch.

Gracias al procedimiento de la *fusión mítica*, el autor logra una nueva conquista del tiempo al salir del suyo para protegerse en otro ajeno, inmortalizarlo, y convertirlo en actualidad. Como consecuencia de la fusión con los autores del pasado, la metaliteratura se inserta en sus novelas no como una forma de experimentación más o menos diletante sino como un modo de *apropiarse* de la tradición, confundiéndose con ella.

La utilización del mito a lo largo de su producción supone una serie de peculiaridades expresivas amparadas en el símbolo que trascienden los límites de las novelas históricas y se hallan en toda la obra del escritor. Los símbolos de su universo ficcional (la mirada, la palabra, el amor, el mar...) y el descubrimiento de la indisoluble unión entre conciencia individual y tradición, nos han llevado a las fuentes de la novela histórica y a interpretar la visión del mundo y del hombre que se desprende de ellas, descubriendo así la raigambre clásica y renacentista de su imaginario.

Se pone así de relieve que la novela histórica o mítica cultivada por AP es, por una parte, alta literatura, pero también historia y teoría literaria. Estas conexiones son expresión de una personalidad individual en diálogo permanente con la literatura

precedente, con personajes modelados según vivencias autobiográficas del autor, que se fusiona con obra y personaje.

En este sentido, hemos hecho constar que dentro del juego intertextual puesto en práctica por el autor domina la predilección por las formas idealistas de la literatura universal, desde la poesía épica a la renacentista de cuño garcilasiano, desde la prosa cortés de la Edad Media a la novela sentimental, desde la poesía cívica de Horacio a la de fray Luis de León.

Esta elección literaria presupone otra de alcance filosófico, y es la adscripción del autor al platonismo en sus diversas manifestaciones paganas y cristianas: san Agustín, Petrarca, Ficino... El autor concibe la literatura y el mundo *sub specie* idealista, y este idealismo suyo lo lleva a proponer cierta utopía, coincidente con la ucronía de la palabra que pervive incólume a través de los siglos.

El papel de la memoria como fuente del narrador y origen del relato histórico nos ha permitido comprender por qué memoria es sinónimo de esperanza, y descubrir que opera como una realidad vivificadora de primer orden en sus novelas, coherente con la recuperación y transmisión, de modo que la tradición es sinónimo de innovación.

En la novelística de AP existe una preocupación moral y una exigencia sentimental: explicar a los demás y explicarse a sí mismo el quehacer histórico en todas sus dimensiones, y recalando, sobre todo, la dimensión humanística. Por tanto, esta elección estética a favor del humanismo y el idealismo es, asimismo, una elección ética, basada en el poder de permanencia de la palabra.

El estudio nos ha permitido destacar los símbolos y los temas fundamentales del discurso prietista: el tiempo, el amor y la palabra, todos sometidos al más trascendente de la muerte. Desde sus primeras obras hasta *Horacio*, la muerte aparece en su narrativa como conflicto vertebrador, con el sentido que Heidegger plantea: aceptada la limitación humana de la existencia, los hechos adquieren unidad a la luz del proyecto humano, de la existencia concreta del individuo. Este proyecto humano es la vida entendida como libro.

El estudio de los personajes se plantea en esta tesis como el resultado de la aplicación de la teoría de los «estados de ánimo corporeizados». Se ofrece, en este sentido, una tipología de unos personajes-tipo, simbólicos, que aportan unos semas adquiridos, provenientes de la tradición literaria o de la propia poética del autor, y aportan dos dimensiones al significado del texto: la creada como comunicación o diálogo con los clásicos y la establecida con los personajes empíricos del mundo referencial del autor.

Ofrecemos un estudio de los temas y las constelaciones simbólicas del autor de los *Carmina* en fusión con la poética del autor. El profesor, protagonista de la novela, absorbe, pues, un inextricable entramado de ideas provenientes de las doctrinas helenísticas o, más bien, un maduro eclecticismo moral de sus conceptos, pasados por el sabio tamiz de la experiencia vital y el sentido común de alguien que ama su profesión. Al verter el profesor la palabra de Horacio en el aula opone a la inquietud moral del hombre, siempre atormentado por nuevas necesidades, la moderación en los deseos como fuente de bienestar.

La investigación ha puesto de manifiesto, siguiendo las obras señaladas, la conformación epistolar y dialógica de la novela, a pesar de tener la apariencia de un largo monólogo interior. Pues tanto Platón como Cicerón, no sólo aportaron base teórica a la novela sino una estructura epistolar que en el Renacimiento recogió Petrarca en sus *Familiarum rerum libri*, y que también el autor, siguiendo la tradición, imitará para conforma la estructura de la novela apoyándose en el modelo y la ofrece como su última lección de despedida de la docencia.

La asunción de este tiempo fuera de sí constituye un cronotopo ideal: el tiempo humanístico se compadece bien con el espacio de la universidad, de la biblioteca, del libro, en fin, como último reducto de ese saber y ese conocimiento.

En el orden de los contenidos cabe destacar que en la poética del autor sobresale el discurso del tiempo en el que se hallan integrados los símbolos de la vida: la mirada y la escritura. Ambos simbolizan la intimidad del autor y la concepción del tiempo narrativo como *distentio animi*. AP rechaza la idea del tiempo externo

insistiendo en el papel de la conciencia y la memoria como realidad que configuran el auténtico tiempo: el tiempo interior. En consecuencia la única dimensión temporal es el presente de la conciencia del narrador, el cual se desplaza hacia el pasado, recuperado como recuerdo o memoria, o hacia el futuro, vivido como espera. Las analepsis y las prolepsis sirven a esta estructuración de la obra mientras que el intimismo se encauza a través de las disertaciones reflexivas que suponen la supresión de la temporalidad en busca de la ucronía que haga posible el diálogo con los lectores futuros.

Esta temporalidad evidencia la sintonía de pensamiento entre narrador y personaje ya que ambos comparten el valor de la palabra en el tiempo, e invitan al lector a situarse en esa misma perspectiva, la de la escritura como utopía, como *imago mundi*, como espacio de síntesis donde se funden todos los tiempos.

La metodología aplicada en el estudio de la obra parte, fundamentalmente del análisis de las fuentes explícitas en la novela, Suetonio, y los estudios críticos del propio autor sobre la poesía del poeta. Esto ha permitido verificar la interconexión de todas las facetas del autor en la obra, crítico, profesor, narrador de novelas y artículos periodísticos. No existen elementos aislados de su total personalidad ya que todos ellos conforman la construcción intertextual de la obra y la *Imago vite* que el profesor-autor ofrece a la posteridad en la novela.

Hemos querido destacar en el estudio la concepción democrática del saber que el autor ha expresado en varios estudios y que en la novela se ejemplifica en las referencias a la prensa como medio difusor, y en especial, al personaje de Melanio. Personaje ucrónico que acompaña al autor en sus colaboraciones en prensa como en sus novelas históricas. Trazamos así una serie de conexiones entre las diversas facetas del autor.

Parafraseando a Heidegger, al que hemos citado varias veces a lo largo de la tesis, toda la obra de AP, tanto filológica como creativa, podría leerse como una dilatada *Carta sobre el humanismo*.

ABSTRACT

ANTONIO PRIETO'S HISTORICAL NOVEL

Antonio Prieto has pursued a versatile career as a professor, critic and novelist. Even though all these activities are extremely coherent, it is for his novels that he is most celebrated.

Antonio Prieto holds a singular position within contemporary narrative fiction in Spain, as he remains on the margins of popular groups and currents. This independence, however, has made him be a target of discrimination on the part of both the critics and the modern literary historiography.

Prieto's novels have been mostly appreciated and received in the university context –the space that has best preserved the humanistic knowledge throughout the time and the axis around which the author's poetics revolves.

His poetics is built outside of the «realist» predilections that prevail in post-war Spanish novel, which is also another reason that could explain why he has been excluded of the codes established by literary criticism.

Prieto's key topic in his critical production —the permanence of the written word throughout the time— coincides with that of his narrative fiction. It is this one that ultimately prevails, since as a narrator, he leaves mark on the chain of tradition. In fact, «writers do not actually solve their problems in their literary work, but rather those problems are dissolved in it, and with the pass of time it must remain as a piece of literary work, as successive texts where they dissolve what must exist in word-format» (my translation).

Of all the possibilities that narrative fiction offers, Prieto has opted for the historical novel. In his hands, this subgenre maintains a uniqueness that clearly sets him apart from other authors that, more than often devote themselves to the narration of past events to pursue extra-literary purposes.

Prieto uses history as a framework to establish a fruitful dialogue with the great authors of the past: Homer, Horace, Petrarch, Garcilaso. *Stricto sensu*, this exchange goes beyond biographical and historical boundaries in an attempt to establish with them a state of poetical and intellectual rapport that he names *fusión mítica* («mythical fusion»).

This process of identification with the great classics opens for reconsideration the issue of the historical novel, which should probably be better called «mythical novel» if following the example of the main contemporary historical novel: *The Death of Virgil*.

By means of this *fusión mítica*, Prieto manages to attain a new conquest of the time, as he abandons his own one to seek protection in a different immortalized, updated time. This fusion with the authors of the past results in a meta-literature being inserted in his novels not as some dilettante experimentation, but as a mechanism to appropriate tradition and merge with it.

The use of myth in his creations constitutes a series of expressive singularities (helped by symbolism) that transcend the limits of historical novels and are present in all his production. The symbols of his fictional universe (the eye look, the word, the sea, etc.) and the discovery of the indissoluble union between individual conscience and tradition lead us to the sources of the historical novel and to the interpretation of the vision of the world and humanity imposed by them. Hence, the classical and Renaissance roots of his collective imagination are discovered.

Thus, it can be affirmed that Prieto's historical or mythical novel is, on the one hand, *high literature*, but also history and literary theory. These connections

reveal an individual personality that maintains a constant dialogue with the preceding literature, with characters that are modelled according to the personal experiences of the author, who merges into work and character.

In this sense, it can be seen how a preference for the idealistic forms of universal literature prevails in the writer's intertextual game: from the epical poetry to Renaissance, Garcilaso poetry; from the medieval courtly prose to the sentimental novel; from Horace's civic poetry to that cultivated by Fray Luis de León.

Such a literary selection presupposes another choice of philosophical dimensions, namely the novelist's ascription to Platonism in its diverse pagan and Christian manifestations: St. Augustine, Petrarch, Ficino... Prieto understands the literature and the world from an idealistic viewpoint. In turn, this idealism leads him to propose some kind of utopia that is coincidental with the uchronia of the word, which has remained undamaged during centuries.

BIBLIOGRAFÍA

I. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

I.1. NOVELAS DE ANTONIO PRIETO¹⁶

1. *Tres pisadas de hombre*, Barcelona, Planeta, 1955. [=Pisadas]
2. *Buenas noches, Argüelles*, Barcelona, Planeta, 1956. [=Argüelles]
3. *Vuelve atrás, Lázaro*, Barcelona, Planeta, 1958. [=Lázaro]
4. *Encuentro con Ilitia*, Barcelona, Planeta, 1961. [=Ilitia]
5. *Elegía por una esperanza*, Madrid, Cid, 1962. [=Elegía]
6. *Prólogo a una muerte*, Barcelona, Planeta, 1965. [=Prólogo]
7. *Secretum*, presentación de Dámaso Santos, Madrid, Magisterio Español, 1972. [=Secretum].
8. *Carta sin tiempo*, Madrid, Magisterio Español, 1975. [=Carta]
9. *El embajador*, Barcelona, Seix Barral, 1988. [=Embajador]
10. *La desatada historia del caballero Palmaverde*, Barcelona Planeta, 1991. [=Palmaverde]
11. *La enfermedad del amor*, Barcelona, Seix Barral, 1993. [=Enfermedad]
12. *La plaza de la memoria*, Sevilla, Guadalquivir, 1995. [=Memoria]
13. *El ciego de Quíos*, Barcelona, Seix Barral, 1996. [=Quíos]
14. *Isla Blanca*, Barcelona, Seix Barral, 1997. [=Isla]
15. *La lluvia del tiempo*, Barcelona, Seix Barral, 1998. [=Lluvia]
16. *Libro de Boscán y Garcilaso*, Barcelona, Seix Barral, 1999. [=Libro]
17. *Reliquias de la llama*, Barcelona, Seix Barral, 2000. [=Reliquias]
18. *Dolabella*, Barcelona, Seix Barral, 2001. [=Dolabella]
19. *Una y todas las guerras*, Barcelona, Seix Barral, 2003. [=Guerras]
20. *Invención para una duda*, Barcelona, Seix Barral, 2006. [=Invención]
21. *La metáfora inacabada*, Barcelona, Seix Barral, 2008. [=Metáfora]

¹⁶ Doy entre corchetes las abreviaturas de que me he servido a lo largo del trabajo.

22. *La sombra de Horacio*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2009. [=Horacio]
23. *El manuscrito sellado*, Barcelona, Seix Barral, 2010. [=Manuscrito]
24. *La cabra de Diógenes*, Sevilla, Renacimiento, 2011. [=Diógenes]
25. *El olfato, el olor y la carcoma*, Sevilla, Renacimiento, 2012. [=Olfato]
26. *Oficio de personaje*, Sevilla, Renacimiento, 2012. [=Oficio]
27. *Cartas a un viejo amigo difunto*, Barcelona, Seix Barral, 2014. [=Cartas]
28. *Desprendido ayer*, Madrid, Devenir, 2015. [=Ayer]
29. *Glosa impertinente sobre Cárcel de amor*, Sevilla, Ulises, 2015. [=Glosas]

I.2. TEXTOS DE OTROS AUTORES QUE SE MENCIONAN

- BROCH, Hermann: *La muerte de Virgilio*, versión de J.M. Ripalda sobre traducción de Gregori, Madrid, Alianza, 1984. [=Virgilio]
- COLINAS, Antonio: *Obra poética completa (1967-2010)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- GRAVES, Robert: *Yo, Claudio*, trad. Floreal Mazía, Madrid, Alianza, 1990. [=Claudio]
- HORACIO: *Odas y epodos*, ed. Manuel Fernández Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 2004, 4ª ed.
- _____: *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, ed. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008.
- HORIA, Vintila: *Dios ha nacido en el exilio*, trad. Rafael Vázquez Zamora, Madrid, Espasa, 1983.
- RIQUER, Martín de: ed. *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta.
- SUETONIO: *Los doce Césares*, trad. Jaime Arnal, Barcelona, Iberia, 1980.
- VEGA, Garcilaso de la: *Cancionero (Poesías castellanas completas)*, ed. A. Prieto, Barcelona, Planeta, 1982.

II. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- ALBORG, Juan Luis (1968): *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus.
- ALCALÁ GALÁN, Mercedes (2005): «El saber humanista», en Garrote Bernal, 2005: 579-594.
- ALFÉREZ, María del Mar (1981): *Bibliografía general de Antonio Prieto*, Madrid, Departamento de Bibliografía, Universidad Complutense de Madrid.
- _____ (2012): «*Secretum* de Antonio Prieto. La novela de una canción», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 30: 7-23.
- ALGABA PACIOS, Nieves (1995): «Fusión mítica y temporalidad en *El embajador*, de Antonio Prieto», *Castilla*, 20: 7-32.
- _____ (1996): «El valor de la palabra en Antonio Prieto», *La Venencia*, 4-5: 13-21.
- _____ (2005): «La última narrativa de Antonio Prieto o las distintas formas de vencer al tiempo», en Garrote Bernal, 2005: 345-399.
- ALONSO, Álvaro (2005): «Para la poética de Antonio Prieto: *Ensayo semiológico de sistemas literarios*», en Garrote Bernal, 2005: 459-474.
- ALONSO, Amado (1942): *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en La gloria de don Ramiro*, Buenos Aires, Instituto de Filología.
- ALONSO, Santos (2003): *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, Madrid, Marenostum
- ALVAR LÓPEZ, Manuel (1997): «De novela histórica», en Fanconi / Fernández-Daza, 2007: 37-45.
- _____ (1997a): «Descubrimiento de la luz», en Fanconi / Fernández-Daza, 2007: 47-53.
- _____ (1997b): «¿Recobrar el tiempo?», en Fanconi / Fernández-Daza, 2007: 55-58.
- _____ (1997c): «Reencarnaciones y otros fingimientos», en Fanconi / Fernández-Daza, 2007: 59-62.
- _____ (1997d): «¿Novela?», en Fanconi / Fernández-Daza, 2007: 63-73.

- ÁLVAREZ FRANCO, Malén, y CAÑAS MURILLO, Jesús (2007): «Una y todas las vidas (Nota de lectura atenta)», en Fanconi / Fernández-Daza, 2007: 77-91.
- APARICIO MAYDEU, Javier (2011): *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- ARBONA ABASCAL, Guadalupe (1994): *Los cuentos y los artículos publicados en prensa de Antonio Prieto*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- _____ (2005): «Los artículos periodísticos de Antonio Prieto (1957-1996)», en Garrote Bernal, 2005: 801-856.
- _____, y GARROTE BERNAL, Gaspar (2005): «La vida como libro. Bibliografía genérico-cronológica (1955-2004) y anotada de Antonio Prieto», en Garrote Bernal, 2005: 31-60.
- ARENDT, Hanna (1955): «Introducción» a Hermann Broch, *Poesía e investigación*, trad. Ramón Ibero, Barcelona, Barral, 1974: 17-63.
- ASÍS GARROTE, María Dolores de (1989): «Actualidad del mito en la literatura del siglo XX», en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad de Granada, pp.143-161.
- _____ (1992): *Última hora de la novela en España*, Madrid, Eudema Universidad.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989): *Estética y teoría de la novela*, Madrid, Taurus.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1960): «Realismo y fantasía en la novela española actual», *La Estafeta literaria*, 185.
- _____ (1970): *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta.
- _____ (1973): «Prólogo», a *Vuelve atrás, Lázaro*, Barcelona, Planeta.
- BASANTA, Ángel (2008): «La metáfora inacabada», *El Cultural* (9-X).
- BOBES NAVES, Carmen (2007): «Vida y literatura, texto e intertexto en las novelas de Antonio Prieto», en *Homenaje a Antonio Prieto*, Almendralejo, Unión de Bibliófilos Extremeños.
- BOSCH, Andrés, y GARCÍA VIÑÓ, Manuel (1973): *El realismo y la novela actual*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- BRANCA, Vittore (1970): *Boccaccio medievale*, Florencia, Sansoni.

- BRAVO SÁNCHEZ, Lourdes (2011): «*La sombra de Horacio*, de Antonio Prieto: la pervivencia del mito en la novela actual», *Cálamo*, 58: 56-58.
- BREMOND, Claude (1966): «La lógica de los posibles narrativos», en *El análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 87-110.
- BROCH, Hermann (1955): *Poesía e investigación*, trad. Ramón Ibero, Barcelona, Barral, 1974.
- BURKE, Peter (1991): ed. *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza, 1993.
- CASADO VEGAS, Alicia (1995): *La novela de Antonio Prieto. El latido de la palabra contra el tiempo*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- _____ (1995a): «Dos lecturas contemporáneas del mito de Tristán: Antonio Prieto y Álvaro Cunqueiro», *Dicenda*, 13: 295-301.
- _____ (1996): «Caminos del sur en la novela de Antonio Prieto», *Caminería hispánica. Actas del III Congreso Internacional de caminería hispánica*, ed. M. Criado de Val, Guadalajara, AACHE Ediciones, III, pp.485-491.
- _____ (1997): «Las correcciones en la novela de Antonio Prieto», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 15: 113-138.
- CHAPARRO GÓMEZ, César (2007): «Memoria y literatura: a propósito de *Una y todas las guerras*, de Antonio Prieto», en Fanconi / Fernández-Daza, 2007: 135-157.
- CIPLIJUSKAITĖ, Birutė (1981): *Los noventayochistas y la Historia*, Madrid, Porrúa.
- COLINAS, Antonio (2008): *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2005): «Motivos y símbolos contra la enfermedad del tiempo», en Garrote Bernal, 2005: 287-323.
- _____ (2008): «Cortés lisonja a los sentidos: olor y tiempo en *Isla blanca* y *Reliquias de la llama*, de Antonio Prieto», en Maestre, 2008: 579-586.
- CONTE, Rafael (1989): «El texto de la historia», *El País* (12-III).
- _____ (1993): «La enfermedad del amor», *ABC literario* (9-IV), 9.

- CRISTÓBAL, Vicente (1994): «Horacio y *carpe diem*», en *Bimilenario de Horacio*, ed. J. C. Fernández Corte, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp.171-189.
- _____ (2005): «*El ciego de Quíos*, respuesta ficcional a la cuestión homérica», en Garrote Bernal, 2005: 325-343.
- CUENCA, Luis Alberto (2007): «Antonio Prieto», en Fanconi / Fernández-Daza, 2007: 131-133.
- DÍAZ DE ALDA, Carmen (1996): «La novela histórica como máscara. Análisis de la novelística de José Luis Sampedro», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp.72-83.
- DÍAZ MAS, Paloma (2000): «Lugares y objetos en la génesis de la novela histórica», *Ínsula*, 641: 23-24.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto (2007): «Las escrituras de la Historia: en torno a *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina», en *Juegos de lenguaje. En torno a la narrativa española actual*, Gijón, Llibros del Pexe, pp.77-86.
- _____ (2013): *En torno a la novela histórica española. Ecos, disidencias y parodias*, Madrid, Ediciones Clásicas / Ediciones del Orto.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio (2005): «Las vidas de *El embajador*: un viaje de ida y vuelta», en Garrote Bernal, 2005: 207-243.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2007): «Narrativa actual y tradición áurea: Antonio Prieto y su caballero Palmaverde», en Fanconi / Fernández-Daza, 2007: 159-166.
- _____, y PACO, Mariano de (1989): *Historia de la literatura murciana*, Murcia, Universidad de Murcia.
- DOMINGO, José (1973): *La novela española del siglo XX. 2. De la posguerra a nuestros días*, Barcelona, Labor.
- DUQUE, Félix (20002): *En torno al humanismo. Heidegger, Gadamer, Sloterdijk*, Madrid, Tecnos.
- FANCONI, Paloma (2007): «Vidas en papel», en Fanconi / Fernández-Daza, 2007: 167-186.

- _____, y FERNÁNDEZ-DAZA ÁLVAREZ, Carmen (2007): eds. *Homenaje a Antonio Prieto. Día del Bibliófilo, Almendralejo 2007*, Badajoz, Unión de Bibliófilos Extremeños / Caja Rural de Almendralejo.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2003): *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 2ª ed.
- FERNÁNDEZ SPINOLA, T. (1962): *La obra literaria de Antonio Prieto*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- FLORIT DURÁN, Francisco (1992): «Antonio Prieto, en el sendero de los clásicos», *Murgetana*, 84: 127-128.
- FORTES, José Antonio (1990): *La nueva narrativa andaluza. Una lectura de sus textos*, Barcelona, Anthropos.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1990): «Más allá de los ismos. Hacia la imprescindible globalidad crítica», en *Teoría de la crítica literaria actual*, ed. P. Aullón de Haro, Madrid, Trotta.
- _____. (2006): «Prólogo» a Mariano Baquero Goyanes: *Variaciones sobre un mismo tema (Artículos de prensa)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- _____, y HUERTA CALVO, Javier (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia. Una introducción*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA DÍAZ, Enrique (2006): «La influencia de Walter Scott en la novela histórica española *El señor de Bembibre*», *Espéculo*, 33
[<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/>]
- GARCÍA GALIANO, Ángel (2004): «Antonio Prieto: parar las aguas del olvido», *El fin de la sospecha. Calas significativas en la narrativa española (1993-2003)*, Málaga, Universidad de Málaga, 78-89.
- _____. (2005): «La obra narrativa de Antonio Prieto (1955-1975)», en Garrote Bernal, 2005: 111-177.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1991): *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid, Mondadori,
- _____. (2002): *Apología de la novela histórica y otros ensayos*, Barcelona, Península.

- _____ (2006): «Ecos novelescos de la *Odisea* en la literatura actual», en *Koinós Lógos. Homenaje al profesor José García López*, ed. E. Calderón *et alii*, Murcia, pp.275-283.
- _____ (2008): «Evocaciones homéricas en *El ciego de Quíos*», en Maestre, 2008: 545-554.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2000): «Un retrato emotivo y singular: el profesor de latín en la literatura española (desde Galdós a Antonio Prieto)», en *El retrato literario, tempestades y naufragios, escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad de Huelva, pp.183-193.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel (1967): *Novela española actual*, Madrid, Guadarrama, 1967.
- _____ (1975): *Papeles sobre la nueva novela española*, Pamplona, EUNSA.
- _____ (1985): *Guía de la novela española contemporánea*, Madrid, Ibérico Ediciones.
- _____ (2003): *La novela española del siglo XX*, Madrid, Endymion.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1999): *El texto narrativo*, Madrid, SGEL.
- GARROTE BERNAL, Gaspar (2005): ed. *Antonio Prieto en su texto total*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2 vols.
- _____ (2005a): «Compartiendo existencias: la novela histórica de fusión mítica», en Garrote Bernal, 2005: 245-285.
- _____ (2008): «Semblanza del profesor Antonio Prieto», en Maestre *et alii*, 2008.
- GIL CASADO, Pablo (1990): *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthropos.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2006): «La narrativa de temática medieval: tipología de modelos textuales», en Jurado Morales, 2006: 319-359.
- GÓMEZ YEBRA, Antonio (1988): «*El embajador*, modelo de novela histórica», *Sur cultural*, 5.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, D. (2004): «Prisioneros de nuestra memoria», *Synthesis*, 1: 53.

- GONZÁLEZ-ARIZA, F. (2004): *Literatura y sociedad: el premio Planeta*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- GUIDOTTI, Gloria (1997): «Dos *Secretum* de Antonio Prieto: variantes de autor», *Revista de Filología Románica*, XIX: 197-204.
- GULLÓN, Germán (2000): ed. *Una nueva novela histórica*, *Insula*, 641 mayo).
- _____ (2000a): «La novela histórica: ficción para convivir», *Insula*, 641: 3-5.
- GULLÓN, Ricardo (1984): *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María (1989): «Autor, narrador, protagonista en *El embajador* de Antonio Prieto», *Epos*, V: 271-294.
- _____ (2001): «*El ciego de Quílos* o la mirada de la escritura», en *El Texto en el texto. Lecturas de géneros literarios*, Málaga, Universidad de Málaga, pp.455-498.
- _____ (2002): «La fusión mítica en la teoría crítica de Antonio Prieto», en *El mito, los mitos*, ed. Carlos Alvar, Madrid, Caballo Griego para la Poesía, pp.83-92.
- _____ (2005): «El mundo mítico en la narrativa de Antonio Prieto», en Garrote Bernal, 2005: 377-428.
- HORIA, Vintila (1962): «Defensa de la novela histórica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 147: 374-377.
- _____ (1964): *Platón, personaje de novela*, Madrid, Ateneo.
- _____ (1972): *Mester de novelista*, Madrid, Prensa Española.
- _____ (1986): «De Petrarca a Antonio Prieto», publicado en *El Alcázar*; puede consultarse en <http://vintila.blogspot.com.es/2007/04/de-petrarca-antonio-prieto.html>
- HUERTA CALVO, Javier (2013): «Antonio Prieto o la pasión del humanismo», *Leer*, 248: 97.
- JIMÉNEZ MADRID, Ramón (2006): *El cuento en Murcia en el siglo XX y otros ensayos*, Murcia, Universidad de Murcia.
- JIMÉNEZ RUIZ, José (2005): «Vivir la palabra y leer la vida. El modelo crítico semiológico en *Morfología de la novela*», en Garrote Bernal, 2005: 475-508.

- JULIÁ, Mercedes (2006): *Las ruinas del pasado: aproximaciones a la novela histórica*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- JURADO MORALES, José (2006): ed. *Reflexiones sobre la novela histórica*, Cádiz, Fundación Fernando Quiñones / Universidad de Cádiz, pp.219-262.
- LAÍN CORONA, Guillermo (2014): *Proyecciones de Gabriel Miró en la narrativa española de posguerra*, Nueva York, Tamesis Woolbridge.
- LAMA, Miguel Ángel (2007): «Antonio Prieto *A Gli Lettori*», en Fanconi / Fernández-Daza, 2007: 187-208.
- LEFERE, Robin (2013): *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*, Madrid, Visor.
- LÓPEZ LÓPEZ, Mariano (1992): *El mito en cinco escritores de posguerra: Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro y Antonio Prieto*, Madrid, Verbum.
- LÓPEZ SUÁREZ, Mercedes (2005): «Poesía italiana y poesía española: sobre el petrarquismo y el garcilasismo de Antonio Prieto», en Garrote Bernal, 2005: 403-436.
- LOZANO, Pilar (2007): *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco.
- LUKÁCS, Geörg (1971): *La novela histórica*, México, Era Ediciones.
- MAESTRE, José María *et alii* (2008): eds. *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, IV, Madrid, CSIC.
- MANCINI, Guido (1965): «Sul romanzo contemporaneo», *Miscellanea di Studi Ispanici*, 10.
- MANZONI, Alessandro (2011): *Alegato contra la novela histórica*, Segovia, Ediciones de La Uña Rota.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1997): *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia.
- MARTÍNEZ RICO, Eduardo (2004): «Antonio Prieto: la mirada del tiempo», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 22: 275-278.
- MARTÍNEZ RUIZ, José, *Azorín* (1913): «La novela histórica», en *Clásicos y modernos*, Buens Aires, Losada, 1971: 132-135.

- MATA INDURÁIN, Carlos (1985): «Estructuras y técnicas narrativas de la novela histórica romántica española», en Spang, 1985: 113-151.
- MENDOZA, Eduardo (1998): «La novela se queda sin épica», *El País* (16-VIII).
- MIÑAMBRES, Nicolás (1988): «*El embajador*», *Diario de León* (6-XI).
- MONTALBÁN RODRÍGUEZ, Francisco José (1990): «El mar en la obra de Antonio Prieto», *Anales de Filología Hispánica*, 5: 155-166.
- _____ (1993): *La narrativa de Antonio Prieto*, Murcia, Universidad de Murcia.
- _____ (0000): «La fusión mítica: un recurso humanístico en la narrativa de Antonio Prieto»: 579-586,
- _____ (2009): «*La sombra de Horacio*, de Antonio Prieto», *Monteagudo*, 14: 209-212.
- MOYA DEL BAÑO, Francisca (2007): «Del amor a los libros a la existencia en la palabra», en Fanconi / Fernández-Daza, 2007: 209-222.
- _____ (2009): «Carta al autor», en A. Prieto, *La sombra de Horacio*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2007): «Un maestro benévolo», en Fanconi / Fernández-Daza, 2007: 223-226..
- NAVAJAS, Gonzalo (1996): *El tiempo en la novela posmoderna*, Madrid.
- OLEZA, Joan (1996): «Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo», en *La novela histórica a finales del siglo XX*, ed. J. Romera Castillo *et alii*, Madrid, Visor, pp.81-97.
- PALOMO, Pilar (1967): «La novela española en lengua castellana», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, ed. G. Díaz-Plaja, Barcelona, Vergara.
- _____ (1990): «La novela histórica en la narrativa española actual», en *Narrativa española actual*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp.75-89.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (2000): *Manual de literatura española. XIII. Posguerra: narradores*, Estella, Cénlit.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2005): «*Con las doctas razones de Melanio*: notas sobre la prosa periodística de Antonio Prieto», en Garrote Bernal, 2005: 857-881.
- PRADO BIEZMA, Javier del (1984): *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra.

- _____ (2005): «Erudición y temporalidad abolida: presencias de Petrarca en *Secretum* de Antonio Prieto», *Cuadernos de Filología Italiana*, 12: 261-280.
- PRIETO, Antonio (1959): «Vida y obra de Giovanni Papini», *Sinergia*
- _____ (1962): ed. *Maestros italianos*, I, Madrid, Planeta.
- _____ (1966): «Lectura del *Buscón*», en F. de Quevedo, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, Barcelona, Marte: vii-xx.
- _____ (1975): *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta.
- _____ (1975a): *Estudios de literatura europea*, Madrid, Narcea.
- _____ (1976): *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta.
- _____ (1980): «Los caminos de la novela», *ABC. Sábado cultural* (13-XII).
- _____ (1980a): *Coherencia y relevancia textual*, Madrid, Alhambra.
- _____ (1984): *La poesía española del siglo XVI, I. «Andáis tras mis escritos»*, Madrid, Cátedra.
- _____ (1984a): «Notas sobre la permeabilidad del diálogo renacentista», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional: 367-381.
- _____ (1985): «Prólogo» a Francesco Petrarca, *Cancionero*, Barcelona, Planeta.
- _____ (1986): *La prosa española del siglo XVI, I*, Madrid, Cátedra.
- _____ (1987): *La poesía española el siglo XVI, II*, Madrid, Cátedra.
- _____ (1988): «La Oda XXII de Horacio en la interpretación petrarquista», en Rodríguez Alfageme, 1988: 105-121.
- _____ (1990): «De la materia histórica», *Voz y letra*, I/2: 3-14.
- _____ (1993): «El saber humanista», en Gramática y humanismo. Perspectivas del Renacimiento español, Madrid, Libertarias / Ayuntamiento de Córdoba: 87-108.
- _____ (1994): «Historia y ficción», *Tiempo* (24-I).
- _____ (1996): *Cuentos y artículos*, ed. Guadalupe Arbona Abascal, Almería, Diputación Provincial.
- _____ (1998): «La extensión democrática del Renacimiento», en *Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, León, Universidad de León: II, 17-26.

- _____ (2000): «Prólogo» a Jesús Ponce, *Oficio de silencio*, Madrid, Universidad Complutense.
- _____ (2001): «Con la extensión democrática del Dioscórides», en *Andrés Laguna: humanismo, ciencia y política en la Europa renacentista*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura: 41-50.
- _____ (2002): «La presencia mítica en la poesía áurea», en *El mito de los mitos*, Madrid, Caballo Griego para la Poesía, pp.161-174.
- _____ (2009): *Cuaderno de ayer*, Almería, Editorial Universidad de Almería / Instituto de Estudios Almerienses.
- _____ (2013): *Penúltimo cuaderno. Una reivindicación de la cultura humanística*, Barcelona, Ariel.
- PULGARÍN, Amalia (1995): *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Fundamentos.
- RALLO, Asunción (1979): *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Barcelona, Planeta.
- _____ (2005): «Del Humanismo y su escritura en tiempos del Emperador», en Garrote Bernal, 2005:
- RICOEUR, Paul (1987): *Tiempo y narración: 1. Configuración del tiempo en el relato histórico, y 2. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Cristiandad.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, Ignacio (1988): ed. *Los clásicos como pretexto*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes (2004): «La novela histórica culturalista», *Siglo XXI*, 2: 219-237.
- ROJAS, Carlos (1968): «Problemas de la nueva novela española», en *La nueva novela europea*, Madrid, Guadarrama: 121-135.
- ROMERA CASTILLO, José *et alii* (1996): ed. *La novela histórica a fines del siglo XX*, Madrid, Visor.
- ROPS, Daniel (1960): «Descubrimiento de un novelista», en Vintila Horia, *Dios ha nacido en el exilio*, Madrid, Espasa, 1983.

- ROSA, Isaac (2011): «Prólogo» a A. Manzoni, *Alegato contra la novela histórica*, Segovia, Ediciones de La Uña Rota: 7-17.
- ROSELLI, F. (1970): «Antonio Prieto: dieci anni di narrativa (1955-1965)», *Rivista di Letterature Moderne e Compare*, XXIII/3: 179-218.
- RUBIO MONTANER, P. (1987): «El mito de la redención en dos novelas españolas», *Castilla*, 12: 113-132.
- RUIZ COPETE, Juan de Dios (1976): «Antonio Prieto o el realismo simbolista», *La Estafeta literaria*, XIII/590: 7-10.
- RUIZ BAÑOS, Sagrario (1990): «*El embajador*, novela áurea. Notas a una novela de Antonio Prieto», *Murgetana*, 80: 113-120.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (2001): «La novela histórica desde la perspectiva del año 2000», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 19: 303-314.
- SÁNCHEZ ALONSO, Fernando (2002): «Antonio Prieto, un novelista con modales propios», *Dicenda*, 20: 357-369.
- _____ (2002a): «Antonio Prieto, un raro en la novela del siglo XX», *Cuadernos del Matemático*, 28: 89-95.
- SANTOS, Dámaso (1962): «El desafío de Antonio Prieto», en *Generaciones juntas*, Madrid, Bullón.
- _____ (1972): «El secreto de *Secretum*», presentación a A. Prieto, *Secretum*, Madrid, Novelas y Cuentos, pp.7-18.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1980): «La prosa narrativa desde 1936», en *Historia de la literatura española, IV. Siglo XX*, dir. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, pp.253-319.
- _____ (1984): *Historia de la literatura española. Literatura actual*, Barcelona, Ariel.
- _____ (2006): «Novela histórica española (1975-2000): catálogo comentado», en Jurado Morales, 2006: 219-262.
- SEGRE, Cesare (1976): *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta.
- SENABRE, Ricardo (2007): «El embajador de la cultura», en Fanconi / Fernández-Daza, 2007: 227-235.
- SEPÚLVEDA, Jesús (2005): «*Secretum*», en Garrote Bernal, 2005: 179-205.

- SOBEJANO, Gonzalo (1970): *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española.
- SPANG, Kurt *et alii* (1985): eds. *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA, 1985.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio (2008): «La mirada de Ulises: el mundo antiguo en la narrativa de Antonio Prieto», en Maestre, 2008: 555-578.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1962): *Historia de la literatura española, VI. época contemporánea*, 9ª edición ampliada y puesta al día por María del Pilar Palomo, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- _____ (1972): «Estudio crítico y comentarios de texto», en A. Prieto, *Elegía por una esperanza*, Madrid, Narcea, 2ª ed.
- VILLANUEVA, Darío (1983): ed. *La novela lírica, I y II*, Madrid, Taurus.

